PRESENTED TO THE

4033.8.
V. 4.

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822

By Joshua Bates, Esq.
Received Sept 15 1859 No 31162

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE
ZEITUNG,

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

REDIGIRT

VON

A. B. Marx.

VIERTER JAHRGANG. 1827.

BERLIN,

IM VERLAGE DER SCHLESINGERSCHEN BUCH- UND MUSIKALIENHANDLUNG.

1827.

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Boston Public Library

https://archive.org/details/berlinerallgemei04marx

INHALTS-VERZEICHNISS

ZU DEM

VIERTEN JAHRGANGE

DER

BERLINER ALLGEMEINEN MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

I. Vorbereitende Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Die Zeitung an die Musiker	*** Este.	1	1.
2. Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen	A. B. Marx.	1	2.
3. Königstädtsches Theater	Marx.	2	9.
		7	55.
		36	289.
	— ch —	41	325.
4. Instrumentensammlung als Material zu Geschichtforschung	Karrig.	8	57.
5. Harmonieunterricht	4.	12	89.
6. Provinzialismen,	Klingemann.	13	97.
eine Novelle		14	105.
		16	121.
7. Der Fabrikant Philipp Oehrmann, eine	Klingemann.	20	153.
Novelle		21	161.
8. Hamann an das Publikum	—	30	237.
	Marx.	39	310.
		40	319.
9. Konzert	Klingemann.	33	265.
10. Kontrapunkt und endlicher Kanon	A. Kiekebusch.	39	316.
11. Herausgabe klassischer Kirchenmusik	Marx.	40	318.
12. Deutsche Komponisten in Paris, ein Traum	Marx.	46	373.
13. Künstlerwürde	Marx.	48	388.
14. Einfluss der Musik auf Sittlichkeit	Marx.	49	395.
15. Konversationsmusik	p — p.	49	400.
16. Musikalisches Wetter	Marx.	49	400.
17. Standpunkt der Ztng.	Marx.	52	423.

II. Kunstphilosophische Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Der wahre dramatische Sänger	G. O. N—g.	27	209.
2. Ueber den rhythmischen Vortrag von karakteristischen Gesangstücken	K. M. v. Weber.		
	Präger.	28	209.
3. Pianofortestudien	Girschner.	43	345.
4. Nägeli's Theorie der Instrumentalmusik	G. O. N—g.	44	354.

III. Tonwissenschaftliche Aufsätze.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Musikunterricht in Bezug auf Modekomponisten	Joseph Klein.	7	49.
1. Ueber deutsche Musik im Mittelalter	Kretzschmer.	17	129.
		18	137.
3. Entwickelung aller Akkorde	Fr. Stöpel.	19	146.
4. Gesangunterricht in Dorfschulen.	Joseph Klein.	31	245.
		32	253.
5. Formlehre eines ersten Sonatensatzes im Durgeschlecht.	H. Birnbach.	34	269.
		35	277.
		36	285.
		37	293.
		45	362.
		46	369.
6. Ueber die Quintenfolge	G. A. Lautier.	48	385.
		49	393.

IV. Beurtheilungen.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler	No.	Seite.
1. Hymnen v. Cherubini, Schott in Mainz.	4.	1	4.
2. Josua von Händel, Trautwein in Berlin.	Marx.	3	17.
		4	27.
		10	77.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler	No.	Seite.
3. Quatuor Op. 127 v. Beethoven Schott in Mainz	v. d. O.	4	25.
4. Balladen v. Löwe, Schlesinger in Berlin	No. 4.	4	28.
5. Trio von Pixis, Probst in Leipzig	No. 4.	4	29.
6. Quatuor v. Marschner, Op. 36., Hofmeister in Leipzig,	4.	4	29.
(Antikritik)	Marschner.	10	74.
	Dorn. Marx.	11	81.
7. Messe v. Schnabel, Förster in Breslau	v. d. O.	4	30.
8. Quartette von Onslow, Förster in Breslau	v. d. O.	4	30.
9. Lieder v. Fr. Feldheim, Breitkopf u. Härtel in Leipzig	v. d. O.	4	30.
10. Marsch von Köhler, Fouter in Breslau	v. d. O.	4	31.
11. Walzer v. Rummel, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
12. Divertissement von Conrad Berg, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
13. Konzertant für Pianoforte und Flöte von Conr. Berg	v. d. O.	4	31.
14. Trios von Hospotzky, Schott in Mainz	v. d. O.	4	31.
15. Harmonisystem von Stöpel, Andreä in Frankfurt a. Main	No. 4.	5	33.
(Antikritik)	Girschner.	6	41.
		7	52.
		22	171.
		23	180.
		26	202.
16. Quatuor von Köhler, Schott in Mainz	—	5	36.
17. Tafellieder v. Wollank, Rungenhagen, Helwig, Fleming, Zelter und Lauka, Trautwein in Berlin	L. Rellstab.	7	51.
18. Solfeggien v. Rossini Schlesinger in Berlin	4,	8	59.
		8	62.
19. Rondo von Czerny, Schlesinger in Berlin	4.	8	63.
20. Lieder von Klingemann, Logier in Berlin	Bustèd'or.	9	65.
21. 1stes Klarinettkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	, b.	9	67.
22. 2tes Klarinettkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	. b.	9	68.
23. Fagottkonzert von C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	. b.	9	69.
24. Gesänge v. Schubert, Cappi in Wien	No. 4.	11	82.
25. Religiöse Gesänge, Hubert in St. Gallen	v. d. O.	11	83.
26. Quatuor v. Haupt, Simon in Posen	b.	12	91.
27. Vater unser v. Beck, Schott in Mainz	— t —	12	93.
28. Uebungen für Bafsposaune v. Belke, Probst in Leipzig	Dehn.	12	93.
29. Gesänge v. Neidhardt, Breitkopf u. Härtel in Leipzig	— t —	13	100.
30. Rondeau von Ries, Op. 113., Schott in Mainz	4.	13	101.
31. Sonate v. Winckhler, Licht in Pesth	—	13	101.
32. Variationen von Winckhler, Licht in Pesth	4.	13	101.
33. Variationen v. Czerni Op. 56. 57., Cappi in Wien	4.	14	109.
34. Koblenzer Liedertafel von Zwing, Schott in Mainz	4.	14	110.
35. Geistliche Musik v. BernhardKlein, 1stes Heft, Trautwein in Berlin	—	14	110.
36. Wanderlieder von Marschner Op. 36., Hofmeister in Leipz.	M.	14	111.
37. Polonoise v. Herz Op. 25., Simrock in Bonn	M.	14	111.
38. Ouvertüre v. Rossini, Schlesinger in Berlin	M.	14	111.
39. Symphonie v. Küffner, Schott in Mainz	—	15	116.
40. Phantasie u. Variationen v. Hummel, Schott in Mainz	—	15	116.
41. Schlufschor zu Beethovens 9. Symphonie, Schott in Mainz	Marx.	16	124.
42. Gesänge v. Händel, 2 Hefte, Trautwein in Berlin	Marx.	17	131.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
43. Lieder von Joseph Klein, Laue in Berlin	M.	17	133.
44. Violinduette von L. Spohr, Op. 67., Peters in Leipzig	—	17	133.
45. Schnurren v. Styx u. Körninger, Brüggemann in Halberstadt	Marschner.	18	140.
46. Lieder von Sauermann, Gruson in Breslau	— t —	20	156.
47. Duett von Gluck, Trautwein in Berlin	— t —	20	157.
48. Hebräische Lieder von Löwe, Schlesinger in Berlin	M.	20	157.
49. Scene von C. M. v. Weber, Op. 52., Schlesinger in Berlin	M.	21	164.
50. De Profundis von Mozart, Trautwein in Berlin	M.	21	165.
51. Kirchenmusik alter italischer Meister v. Tucher 1. Lieferung, Artaria in Wien	Marx.	22	169.
52. 2 Motetten herausgegeb. von Fischer, Trautwein in Berlin	Marx.	22	171.
53. Magnificat von Durante, Trautwein in Berlin	Marx.	22	171.
54. Musique d'eglise, Livr. 2 u. 3, Schott in Mainz	Marx.	22	171.
55. Gesänge v. F. Mendelsohn Bartholdy, Op. 8. Heft 1 u. 2., Schlesinger in Berlin	Marx.	23	178.
56. Variationen v. Herz und Lafont Op. 24., Simrock in Bonn	— t —	23	181.
57. Fantasie für Flöte u. Pianoforte v. Fürstenau, Oeuv. 49., Schlesinger in Berlin	M.	23	181.
58. Beethovens Quintett No. 4. Vierhändig arrang., Breitkopf u. Härtel in Leipzig	M.	23	182.
59. Hymne von J. P. Schmidt, Peters in Leipzig	M.	23	182.
60. Ueber die Aechtheit des Mozartschen Requiems von Gottfried Weber, Schott in Mainz	Marx.	24	185.
61. Beethovens Musik zu Egmont für Quartett und Pianoforte mit V. B., Schott in Mainz	Marx.	25	194.
62. Sonate von Winkler, Op. 22., Licht in Pesth	— t —	25	194.
63. Suiten von Händel, Trautwein in Berlin	M.	25	195.
64. Psalm von Marcello, Trautwein in Berlin	M.	25	195.
65. Revue musicale par Fetis	Marx.	26	201.
		30	238.
66. Abschiedskonzert v. Hummel, Op. 110., Peters in Leipzig	v. d. O.	26	203.
67. Sonate v. Hummel, Op. 150., Peters in Leipzig	v. d. O.	26	204.
68. Gesanglehre v. Löwe, Logier in Berlin	— t —	26	204.
69. Männergesänge von Lindpaintner, Op. 30., Schott in Mainz	— t —	26	205.
70. Männergesang von Zelter, Förster in Breslau	— t —	26	205.
71. Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, Förster in Breslau	22.	28	219.
72. Divertissement von Dorn, Op. 3., Püchler in Frankfurth	Marx.	28	222.
73. Kanzonetten von Dorn, Püchler in Frankfurth	M.	28	223.
74. Lieder von Mühlenbruch, Trautwein in Berlin	M.	28	223.
75. Mozarts Ouvertüre zum Schauspieldirektor, vierhändig, Wagenführ in Berlin	M.	28	223.
76. Liedersammlung v. Hienzsch	— t —	28	223.
77. Bagatellen v. Hummel, Op. 107., Peters in Leipzig	v. d. O.	28	223.
78. Schulgesangbuch v. Gläser, Badecker in Elsen	Dr. Rebs.	28	224.
79. Magnificat v. Bernhard Klein, Trautwein in Berlin	v. d. O.	29	231.
80. Sonaten v. Hauptmann, Op. 5., Peters in Leipzig	v. d. O.	29	232.

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
81. Israel in Egypten, von Händel, Simrock in Bonn	Breidenstein.	30	240.
		31	247.
		32	255.
82. Gesänge v. Kreutzer Op. 24., Schott in Mainz	Girschner.	30	242.
83. Variationen v. Hertz Op. 29. 31.	Girschner.	30	243.
84. Gesänge von Schnabel, Fouter in Breslau	Girschner.	30	243.
85. Studien von Moscheles, Probst in Leipzig	Klingemann.	31	249.
86. Serenade v. Czerny, Op. 126., Peters in Leipzig	v. d. O.	31	250.
87. Minnelieder v. Hoffmann, Fouter in Breslau	v. d. O.	31	251.
88. Trio v. Beethoven, arrang. v. Brand, Schott in Mainz	v. d. O.	31	251.
89. Abschiedskonzert v. Ries, Peters in Leipz.	v. d. O.	33	261.
90. Quatuor von Ries, Op. 129., Peters in Leipzig	v. d. O.	33	264.
91. Beethovens Sonate Op. 30. No. 2., als Quartett v. Ries	v. d. O.	34	272.
82. Messe von Schnabel, Leuckhard in Breslau	v. d. O.	34	272.
93. Trauermusiken zu Beethovens Bestattung, Haslinger in Wien	Marx.	34	273.
94. Geistliche Gesänge v. Breidenstein, Simrock in Bonn	Marx.	34	273.
95. Konzert von Hertz, Simrock in Bonn	Marx.	35	281.
96. Karakterstücke von Felix Mendelsohn Bartholdy, Laue in Berlin	Frank.	36	287.
97. Die bezauberte Rose von Wolfram, Arnold in Dresden	Klingemann.	37	295.
		38	301.
98. Drei Trios von Potter, Simrock in Bonn	Girschner.	38	304.
99. Rondeau von Hummel, Op. 109., Haslinger in Wien	Marx.	38	306.
100. Lamabilité v. Reifsiger, Paul in Dresden	Girschner.	39	311.
101. Serenade v. Beethoven arr. Schott in Mainz	Girschner.	39	311.
102. Sonaten v. Dotzauer und Romberg, Peters in Leipzig	Dehn.	40	320.
103. Lieder von Marschner, Op. 12., Hofmeister in Leipzig	Marx.	42	333.
104. Les charmes de Moscheles, Schlesinger in Berlin	M.	42	333.
105. Duette v. C. M. v. Weber, Schlesinger in Berlin	M.	42	334.
106. Rondeau v. Wolfram, Paul in Dresden	M.	42	334.
107. Etuden von Potter, Op. 19., Schott in Mainz	Girschner.	43	346.
108. Bravourstücke von Potter, Op. 9., Simrock in Bonn	Girschner.	43	346.
109. Conzertante von Ganz, Op. 7., Schott in Mainz	Dehn.	45	363.
110. Elegie von Beethoven, Op. 118., Hafslinger in Wien	Marx.	46	373.
111. Der Nordensaal v. Lindblad, Schlesinger in Berlin	Marx.	47	377.
112. Sylvana v. Weber, Schlesinger in Berlin	Marx.	47	378.
113. Glucks Iphigenia in Tauris, Schlesinger in Berlin	Marx.	49	395.
114. Webers Theorie der Tonsetzkunst, Schott in Mainz	Marx.	50	401.
115. Albrechtsbergers Werke v. Seyfried herausg., Straufs in Wien	Marx.	51	410.
116. Phantasie v. Czerny, Op. 143., Probst in Leipzig	Marschner.	51	410.
117. Variationen von Homberg, Hofmeister in Leipzig	Marschner.	51	411.
118. Charmes de Marschner, Kreutz in Magdeburg	Marschner.	51	412.
119. Musikal. Taschenwörterbuch von			

Gegenst. Verf. Herausg.	Beurtheiler.	No.	Seite.
Schrader, Fleckeisen in Helmstädt	Dehn.	51	412.
120. Lieder v. Blankensee, Trautwein in Berlin	J. P. S.	51	413.
121. Der Berggeist von Spohr, Peters in Leipzig.	Marx.	52	418.
122. Alte Musik von Marcello und Händel, Trautwein in Berlin	M.	52	420.
123. Geistliche Musik v. B. Klein, Trautwein in Berlin	Marx.	52	420.
124. Impromptus von H. Marschner, Hofmeister in Leipzig	Girschner.	52	421.

V. Ausführlichere Berichte.

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Tebald und Isolina Morlacchi	—	1	8.
		2	15.
		3	24.
2. Oberon v. Weber	G. O. N.	3	19.
3. Dido von Rellstab und Klein	4.	5	37.
		6	45.
4. Pastoral-Messe von Vogler	—	9	72.
		10	78.
5. D-Moll-Symphonie von Beethoven	v. d. O.	11	85.
6. Die Katalani	Marschner.	12	93.
	M.	15	120.
	H. Stieglitz.	16	125.
	J. v. Forbise.	17	134.
	Rellstab.	24	191.
7. Spontini's Oper Agnes von Hohenstaufen	Rellstab.	23	183.
		24	182.
		26	205.
		27	212.
		28	225.
		29	233.
8. Nanette Schechner	Rellstab.	24	187.
		32	260.
		33	267.
9. Kordelia v. Kreuzer	Rellstab.	32	259.
10. Musikfest an der Elbe	S.	33	267.
11. Die Prinzessin von Provence v. Poissl	Stölpel	35	282.
12. Spohrs Berggeist	A. Wendt.	39	312.
		40	324.
		42	334.
		43	348.
		44	356.
13. Fr. Sontag und die königliche Oper in Berlin	J. v. Forbise.	40	320.
		41	329.
		42	340.
		43	350.
		44	359.
		45	364.
		47	379.
		48	390.
14. Der Probierstein v. Rossini	S. Kenner.	41	332.
	— ch. —	42	338.
15. Faust von Spohr	—	42	343.
		45	363.
		46	376.
		47	381.

VI. Allgemeinere Berichte.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
1. Aus Frankfurt am Main	—	1	6.
— —	G.	13	104.
— —	—	29	234.
2. Aus Berlin.	—	2	14.
— —	Marx.	3	18.
— —	—	4	32.
— —	—	5	40.
— —	—	9	70.
— —	—	10	78.
— —	—	11	83.
— —	—	11	88.
— —	A — Z.	13	102.
		14	112.
— —	Greulich.	17	134.
— —	Girschner.	17	135.
— —	Rellstab.	18	141.
— —	G.	18	142.
— —	N.	19	148.
— —	Rellstab.	20	158.
		21	165.
— —	Marx.	22	175.
— —	M.	24	191.
		28	227.
— —	Girschner.	32	260.
		34	276.
— —	Marx.	34	276.
— —	—	36	289.
— —	Klagenvoll.	37	300.
— —	Marx.	38	307.
		39	311.
— —	Girschner.	44	358.
— —	M.	44	359.
— —	M.	46	375.
— —	Rellstab.	48	391.
— —	Dehn.	49	400.
		50	404.
— —	Marx.	52	421.
— —	Marx.	52	422.

Ort.	Ber. Erstatt.	No.	Seite.
3. Aus Dresden,	—	6	44.
— —	—	7	54.
— —	—	11	87.
— —	—	12	96.
— —	—	16	127.
— —	—	22	172.
— —	—	37	297.
— —	—	47	378.
4. Aus Wien,	—	8	63.
— —	—	9	70.
— —	—	10	78.
— —	—	18	144.
— —	—	19	151.
— —	—	20	160.
— —	—	21	167.
— —	—	22	175.
— —	—	23	182.
— —	—	29	235.
— —	—	30	244.
— —	—	31	251.
— —	—	42	343.
— —	—	45	363.
— —	—	46	376.
— —	—	47	381.
5. Aus Paris.	—	51	415.
— —	—	52	423.
6. Aus Stettin.	—	11	83.
— —	—	12	95.
— —	—	15	198.
7. Aus Magdeburg.	H. Marschner	12	93.
— —	—	19	448.
8. Aus Leipzig.	A. Wendt.	15	117.
— —	—	17	136.
— —	—	18	143.
— —	—	19	148.
— —	—	20	159.
— —	—	21	195.
— —	—	35	199.
— —	A. Wendt.	48	392.
— —	—	49	397.
— —	—	50	407.
— —	—	41	414.
9. Aus Dessau.	—	24	190.
— —	—	25	197.
— —	—	33	297.

VII. Vermischtes (nur das Erheblichere.)

Gegenstände.	Verfasser.	No.	Seite.
1. Fasch's 16stimmige Messe, der Oeffentlichkeit vorenthalten	—	10	70.
2. Zu Beethovens Gedächtnifs	Anselmus.	15	113.
	Stieglitz.	15	115.
	L.M.Fouqué.	18	137.
3. Skizzen	—	23	178.
4. Göthesche Lehren	—	24	185.
		50	401.
5. Berliner Singchöre	Marx.	25	193.
6. Ankündigung der von Einem hohen Königl. Ministerio zu gewärtigenden Bekanntmachung der allgemein interessirenden Verfügungen im Gebiete der Musik u. der Vakanzen	Marx.	29	229.
7. Preisaufgabe der Königl. niederländ. Akademie	Villewsz	38	308.
8. Musikalische Vorlesungen in Berlin.	Marx.	42	344.
9. Instrumentenbau	Girschner.	50	404.
10. Ankündigung der der Herausgabe v. Sebastian Bach's H-moll-Messe	Marx.	51	409.
		52	417.

VIII. Musikbeilagen.

1. Zu No. 9. Lied aus Shakespeares Cymbelin von Joseph Klein.
2. Zu No. 18. zwei Minnesängerlieder.

IX. Intelligenzblätter.

Zu No. 6. 18. 29. 30. 42. 43. 47. 49.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 3. Januar. Nro. 1. 1827.

Die Zeitung an die Musiker.

Dissonanzen sind zu lösen
Und Ihr harrt von heut zu morgen;
Schuldner, mufs ich bald besorgen,
Dafs Ihr mich zählt zu den bösen.

Nur erwägt, wie lang verheifsen
Freiheit schon der Welt ist worden;
Tausend Fesseln doch nicht reifsen
Osten, Westen, Süd und Norden.

Hellas Flur in Klagen tönet
Und es seufzt des Tajo Welle,
Britten-Macht den Iren höhnet,
Klirrt zu Nutz ihr Sklaven-Schelle.

Glaubt Ihr nicht, dafs noch harmonisch
Lösen sich so harte Klänge,
Aus so wirrem Tongedränge
Geister-Sang ersteh' methodisch?

Wohl ein Wunder wär's zu nennen;
Doch das Wunder folgt dem Glauben,
Und der Sieg ist nicht zu rauben
Wenn die Herzen gläubig brennen.

Nun! so gebet denn ein Zeichen,
Dafs Ihr auf den Geist vertrauet,
Keiner Hand, die mit mir bauet
Wird der Treue Lohn entweichen.

** Este.

I. Freie Aufsätze.

Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen?

Wenn der Unterzeichnete vorauserklärt, dafs diese Erörterung mit einer wesentlichen Bestimmung der Zeitung zusammenhängt: so scheint die Frage — nach dreijährigem Fortgange des Unternehmens — spät aufgeworfen. Allein eben die Wichtigkeit der jetzt zu besprechenden Angelegenheit hat solche Verzögerung räthlich gemacht. Drei Jahrgänge haben abgewartet werden sollen, um als voller Beweis zu dienen, dafs die Zeitung in dem Antheil und Vermögen ihrer bisherigen Mitarbeiter und in der Theilnahme des Publikums sicher begründet ist. Dafs die Zahl verdienter Mitarbeiter zunimmt, beweiset die Inhaltsanzeige zum dritten Jahrgang, in Vergleich zu den frühern; erst neuerdings hat sich die Zeitung in dem als Virtuos, Lehrer und Komponist so vielfach ausgezeichneten Louis Berger, in unserm trefflichen Orgelspieler Bach, und Andern, sehr verehrte Theilnehmer erworben; zu reichlicher Mittheilung klassischer Musikbeilagen haben die Herren Musikdirektoren Bernhard Klein und Rungenhagen die schätzbarste Bereitwilligkeit zu erkennen gegeben — auch Beethoven hat der Zeitung durch die Zusicherung thätigen Antheils die höchste Ehre erwiesen. Für das Bestehen der Unternehmung ist also keineswegs die Nothwendigkeit vorhanden, neue Mitarbeiter zu werben. Möge dies von denen, die das Nachfolgende an sich gerichtet finden, beherzigt werden, damit Niemand in einem freien Wort für die reine Sache ein blos persönliches Begehr des Redakteurs zu vernehmen meine.

Dahin ist es aber wirklich durch die, ihrer Natur nach vage und leicht ausartende Tendenz der Unterhaltungsjournale gekommen, dafs man eine grofse Zahl Leser zu einem solchen Mifsdeuten journalistischer Thätigkeit stets bereit findet — nämlich alle die, welche an der Sache kein wahres Interesse, und zu einer ernstlichen Forschung und Erwägung keine Neigung oder Fähigkeit haben. Statt zu untersuchen, was ein Unternehmer oder Mitarbeiter thut, was er für die Sache wirklich leistet; bleibt man bei der Ueberlegung stehen, was er für seine Person wol beabsichtigen möge — und verfällt so in der That in denselben Fehler, den man bei dem Journalisten argwohnt: in Versäumung der Sache um der Person willen. Sonderbar genug vergesellschaftet sich in den Mifsdeutenden mit diesem im Allgemeinen so unverdienten Geringschätzen journalistischer Thätigkeit häufig ein eben so grundloses Ueberschätzen ihrer Wirksamkeit; man vergifst neben jenem Verkennen, dafs in der Wissenschaft und in allen höhern und allgemeinern Beziehungen die Person und das Persönliche verschwindet, dafs eine Journalistik, sobald sie sich hierhin verirrt hat, nie wesentlichen Einflufs, wenn auch einmal eine Zeitlang scheinbare Bedeutsamkeit, gewinnen kann.

Es soll unerwähnt bleiben, welche unangenehme Erscheinungen von Hafs, Furcht, Heuchelei und Störung aus diesem so häufigen doppelten Verkennen hervortreten; auch sind wir hier nicht berufen, über das Wesen der gesammten Journalistik eine Meinung auszusprechen. Für die musikalische Journalistik mufs aber jenem zwiefachen Abirren eine Gränze gesetzt, es mufs allgemein ausgesprochen und erkannt werden, was sie bedeuten, was sie wirken soll und kann. — Nie hat die Kultur der Tonkunst journalistischer Vorarbeit und Beihülfe so dringend bedurft; es ist Zeit, dafs dies allgemein erkannt und darin das Rechte von allen Seiten gethan werde.

Ueberblicken wir den Entwickelungsgang der Tonkunst im Allgemeinen, so zeigt sich, dafs sie in ihrem öffentlichen Bestehen von drei Prinzipen nach einander beherrscht worden ist, denselben, die sich in den allgemeinen und politischen Beziehungen in gleicher Folge dargestellt haben; wir wollen sie einstweilen mit dem Namen Kirche, Feudalismus und Volk bezeichnen. Diese Prinzipe oder Inbegriffe von Interessen sind nach einander herrschend geworden, ohne dafs mit dem Uebergange von einem zu seinem Nachfolger

das Fortbestehn des erstern aufgehört hätte, oder eine Fortschreitung in ihrem Gebiete unmöglich geworden wäre.

Zuerst ist das religiöse Interesse zum Bewufstsein und zur Herrschaft gelangt und die Tonkunst erscheint im Dienste der Kirche — im reinen Katholizismus als Trägerin des offenbarten Wortes, im Evangelismus als Beseelung des im Menschen geheiligten Wortes *). — Der strengen Regel und Abgeschlossenheit der Kirche unterworfen, findet sie in der Heiligkeit des Kultus und in der religiösen Ergebenheit des Volkes ihre vollkommen hinreichende Gewähr. Die Meister geben sich in die tüchtigste und fleifsigste Schule und Zucht, und der Geist der Religiosität läfst sich in ihren Werken nieder; eine höhere Erudition, eine Rechtfertigung vor dem freien Weltgeiste — ist ihnen nicht Bedürfnifs. So bestimmt sich die musikalische Schriftstellerei in ihren ersten Anfängen zur Verbreitung jener Schule der Technik, die die einzige Ausstattung des Künstlers sein soll; sogar die äufserliche mündliche Lehrform soll (z. B. von Fux) in der Schrift beibehalten werden. —

Zu selbständigem freiem Genusse des Lebens erheben sich dann zuerst die Herrschenden mit ihrer Umgebung. Ihre Vorberechtigung stellt sich gesellschaftlich in der Assemblée dar, der Gesellschaft, die jeden niedriger Gestellten ausschliefst, jeden Standes-Gleichen aufnimmt, beides ohne Rücksicht auf die besondere Beschaffenheit und Geltung. Auch die Genüsse sollen Vorrechte oder doch Vorzüge sein; für die vornehmste Gesellschaft soll der kostbarste, ihr ausschliefslich erreichbare Genufs aufgefunden werden — und es tritt an die Stelle des Schönen und Wahren das Seltene. Die Kunst wird auf die Spitze des Künstlichen getrieben, Bravourgesang und Virtuosenspiel thun sich hervor, als die theuersten, nicht die reinsten und schönsten Gaben. So stellt sich der Assemblée musikalisch das Konzert gegenüber; auch die Oper entlehnt nicht nur ihre Fabeln aus der hohen Welt, sondern wird in Deutschland zuerst zu Hof-Prachtfesten benutzt. Die ehemaligen Hofopern in Wien, Dresden, Berlin zeigen sich uns als Veranstaltungen für den ausschliefslichen Genufs der Vorberechtigten an dem Gepränge mit kostbaren Kunstfertigkeiten und anderm Glanzstaate; ihre künstlerische Tendenz ordnet sich ganz unter die Laune und Mode der privilegirten Bezahler, und sie gerathen dahin, dramatisch geordnete Konzerte zu werden. Hier ist nun dem Künstler Gewandheit für die Einfälle des Hofluxus, und Schmiegsamkeit unter den Eigenwillen bald der Besteller, bald der kostbaren Exekutanten (denen die Kompositionen grofsentheils skizzenweis zu beliebiger abwechselnder Ausführung überlassen werden) nöthiger, als alles Andere — und eine tiefe Erkenntnifs des Geistes seiner Kunst das Entbehrlichste. Daneben richten denn die musikalischen Schriftsteller ihre Bestrebungen auf die Erweiterung der alten technischen Theorie, oder auf Versuche, die Erfahrungssätze derselben wissenschaftlich (mathematisch-physikalisch) zu begründen und in System zu bringen. Musikunterricht wird nur in der luxuriösern Erziehung der vornehmern Klassen als Zier und Auszeichnung begehrt, der Dilettantismus der eleganten Welt artet ganz der Bravour- und Virtuosen-Tendenz der Künstler nach, und weiset die alte Lehre und die daraus und darüber versuchten Theorien, ihm in der That unnütz, von sich, die denn dem Besitz der Gelehrten und dem Antheil Kunstverständiger ausschliefslich überlassen bleiben.

Eine neue Tendenz ist während dem langsam, aber sicher gereift und sieht ihrer Vollkommenheit und Herrschaft entgegen. Wie in der politischen Welt das Recht und die darin ruhende Freiheit des Menschen zuerst von Friedrich dem Grofsen in wahrhaft königlicher Weisheit und Tugend anerkannt und ausgesprochen*), anderwärts in verschiedener, oft gewaltsamer Weise errungen wird: so wendet sich alle Kunst immer bewufster und entschie-

*) Vergl. die Kunst des Gesanges vom Unterz. §. 749 u. ff §. 753. 757.

*) „Der König, erster Diener des Staats," Gegensatz zu „l'etat, c'est moi," der ersten Losung zu Revolutionen.

dener zu dem Menschen, zu seinem freien und vollen Leben in Natur und Staat, und erkennt hier ihr unbegränztes Gebiet und das Recht jedes Menschen an sie. Die künstlerische Gesammtdarstellung des Lebens ist aber das Drama. So sehen wir die Tonkunst sich in ihren wichtigsten Bestrebungen aus Kirche und Konzertsaal der Oper zuwenden; auch in allen andern Richtungen erkennt sie Leben und Geist — den Inhalt des Lebens — als ihren Gegenstand, begreift sich in ihren frühern und spätern Formationen, und dringt zum Bewufstsein ihres Wesens und ihrer Aufgabe. Was bisher in unbegriffener Formation aus einer geregelten Technik oder aus Willkühr hervortrat, will nun geistig begriffen und zu Geisteszwecken erfunden sein; was früher nur das religiöse Interesse, später nur den Geschmack der Höfe zu befriedigen hatte, soll sich jetzt allen Interessen Aller widmen. Dieser Erweiterung des Gebietes antwortet ein über das ganze Volk verbreiteter Antheil. Die Tonkunst ist nicht mehr ausschliefsliches Gut der Künstler, oder ausschliefslicher Besitz der Vornehmern, Begütertsten; immer mehr wird ihre Erkenntnifs und Uebung als allgemeines Bedürfnifs und gemeinschaftliches Gut des ganzen Publikums erkannt. Am entschiedensten und fruchtbarsten erweiset sich auch hier die Sorge der preussischen Staatsregierung für allgemeinen Musikunterricht, Schul- und Kirchengesang; und — was früher nur unwesentliche Liebhaberei Einzelner war — die Dilettantenthätigkeit erhebt sich in Singakademien, Instrumentalvereinen, selbst an den Liedertafeln, vor allem in den grofsen, immermehr sich ausbreitenden Musikfesten zu hoher Bedeutung.

(Schluſs folgt.)

II. Recensionen.

Six marches militaires pour le Pianoforte à 4 mains etc. par Ferdinand Stegmayer. Opus 8. Berlin bei Trautwein. Preis 25 Sgr.

Gefällige, übrigens leichte Waare. Den Kriegsbrand, den sie entzünden, wollen wir verantworten. N.

Hymnes sacres par Cherubini, avec accompagnement de Pianoforte. No. 7. Motet: 1. Iste dies; — 2. venite, comedite; — 3. ave verum; — 4. o sacrum convivium. — Mayence, B. Schott. 2 Fl. 30 Xr.

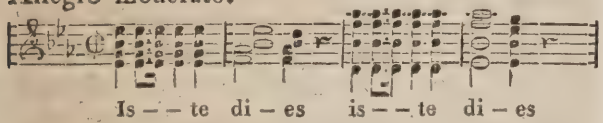
Vorliegende Motette, das siebente Stück einer gröfsern Sammlung Cherubinischer Kirchenkompositionen, besteht — wie selbiges auch bereits auf dem Titelblatt angezeigt ist — aus vier Hauptpartien. Die erste ist ein Chor aus Es-dur (C-Takt, Allegro moderato) der im vierzigsten Takte in B abschliefst, worauf das Bafssolo: venite, comedite panem meum eintritt. Bei den Worten: buccinate tuba, venite fällt der Chor wieder ein, nachdem das Solo nach G-moll geführt worden, von wo aus es zurück nach Es geht, in welcher Tonart nun ($\frac{3}{4}$ Takt) der Satz ave verum corpus für die Sopranstimme behandelt ist. Auch diese dritte Hauptpartie der Motette endet wiederum in Es-dur und zwar im C-Takt. Beides, Ton- und Takt-Art sind gleichfalls für den letzten Chor: O sacrum convivium angewandt worden, der mit einem leicht fugirten Satz über die Worte: et mens impletur gratia schliefst. Aus der hier kurz angedeuteten Zusammensetzung des Ganzen fällt schon ins Auge, dafs die Tonart Es-dur vorherrscht — vielleicht zu sehr. Denn wenn gleich das stete Festhalten der Tonika in alten Kirchenkompositionen etwas Karakteristisches derselben ist, so bedarf es doch nur eines Blickes in diese Cherubinische Partitur, um einzusehen, dafs es sich hier um etwas anderes handele, als um die grandiose Gravität altkatholischer Mefsgesänge. Der Styl, in welchem diese Motette gehalten ist, ist so frei und ungebunden, wie es die Textesworte nur irgend zulassen, und wie ihn das musikalische Publikum bereits aus den Cherubinischen gröfsern Werken dieser Gattung kennt, mit dem Unterschiede, dafs wir in letzteren völlig ausgearbeitete Fugensätze, hier nur leise Andeutungen finden. Diese Freiheit der Schreibart — so scheint es dem Ref. — macht aber nicht nur eine gröfsere Verschiedenheit

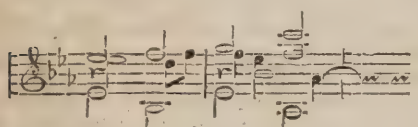
der Tonart, wenigstens der Modulation zulässig, sondern sogar nothwendig, damit wir nicht auf einer Seite anstofsen, wo uns andrerseits ein unbegränztes Feld offen steht.

„Aber ist denn nun Cherubinische Kirchenmusik wahre und wirkliche Kirchenmusik?“ werden jene fragen, die nur Lotti, Palästrina etc. für Repräsentanten in diesem Gebiet der Tonkunst halten. Zuvörderst setze ich für die, welche etwa die Schreibart Cherubini's nicht kennen, zwei Stellen aus der in Rede stehenden Motette her. Ex ungue leonem; das Ganze ist diesem ähnlich durchgeführt:

Aus No. 1.

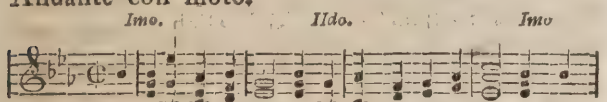
Allegro moderato.

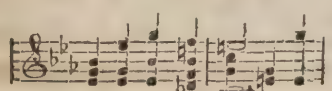




Aus No. 3.

Andante con moto.





Es ist gar nicht zu leugnen, dafs dergleichen Sätze eben so gut in den Konzertsälen, im Theater u. s. w., als in der Kirche gebraucht werden können; aber — Lotti und Palästrina haben freilich keine Opern geschrieben, — Klingt denn Jomellis Requiem irgendwie anders, als dies und jenes aus seinen Opern, klingt Händels Semele irgendwie anders als seine Oratorien? Haidns Opern (die freilich nicht sehr bekannt geworden) sind in eben dem Styl abgefafst, als seine Messen, seine Schöpfung, Jahreszeiten. — Mufs denn der Opern- und Kirchengesang so scharf getrennt werden? Der Unterschied liegt ja schon im Texte. „Herr Gott dich loben wir“ darf freilich nicht so komponirt werden, wie: „Geliebte, ich bete dich an.“ Aber wenn nun ein Chor auf dem Theater zu singen hätte: „Herr Gott dich loben wir,“ müfste da der Komponist gleich den gewaltigen Unterschied zwischen Kirche und Theater recht fühlbar machen? Ref. ist der Meinung, dafs ein gut komponirtes Gebet der prima Donna seinen Platz eben so würdig in der Kirche ausfüllen wird, als im Schauspielhause. Man extendire dies nicht zu weit. Anpaucken und anblasen sollen wir freilich unsern lieben Herr-Gott nicht, und nicht jeder Opernkomponist wird seine dramatischen Arbeiten, wenn es anders der Text erlaubt, von der Orgel akkompagniren lassen dürfen, Rossini z. B. gar nicht. Aber der Eremit im Freischützen kann sich mit gutem Gewissen auf das Orgelchor hinstellen und zur Gemeine hinabsingen: „Leicht kann des Frommen Fufs auch wanken“ u. s. w. Ref. wünscht auch hier, nicht mifsverstanden zu werden. Jetzt, nachdem diese Melodie in aller Welt Munde ist und ein jeder bei Anhörung derselben zugleich unwillkührlich an Aennchen, Max, Wolfsschlucht u. s. w. denkt, wäre es tolldreiste Verwegenheit, dergleichen zu exekutiren; aber wenn nun Weber's Freischütz nie und nirgend zur Aufführung gekommen wäre, wenn niemand auch nur eine Note daraus gehört hätte, würden wir jene Melodie anstöfsig finden, wenn sie Weber für dieselben Worte in irgend eine Kantate, Oratorium, Motette, hinverpflanzt hätte? — Ist denn unser Kirchenkultus noch derselbe, wie vor dreihundert Jahren? Warum soll denn die Musik in der Kirche dieselbe bleiben? (Es ist hier immer nur von der katholischen Kirche die Rede.) Wir sind ja Menschen, der Veränderung unterworfen, ändern und modeln fort und fort; nur die äufsere Gottesverehrung soll unverändert bleiben, weil Gott selbst ewig und unveränderlich ist? Wird er es dadurch etwa weniger, wenn wir Cherubini's Kirchenmusik statt Lottischer singen? Komponirt Cherubini solche Kirchenmusik, wie er es wirk-

lich thut, so ist dies das sicherste Zeichen, dafs er sich daran zu erbauen glaubt und andere mit ihm. Glaubt er dies aber, er — dem die uralten Gesänge der katholischen Kirche wahrlich nicht unbekannt sein werden — so legt er dadurch Zeugnifs ab, dafs ihm diese Kompositionen für die jetzige Generation nicht genügend scheinen und daran hat er gewifs und wahrhaftig Recht. Der gebildete Musiker wird in ihnen Meisterwerke der Kunst finden, aber die Menge kann durch dergleichen ihr Unerhörtes und Fremdartiges nur von der Andacht ab-, nicht zu ihr hingezogen werden. Welcher Prediger erbaut mehr, der, welcher in unverständlichen Phrasen seine Rede abdeklamirt, oder der, welcher sich herunterläfst zu dem Ideenkreise seiner Zuhörer, und mit ihnen die Sprache des gemeinen Lebens spricht, aber in dieser die heiligsten Wahrheiten unserer Religion zu erklären sucht. Gewifs der letztere. — Die Kanzelvorträge der frühern Jahrhunderte passen nun und nimmermehr für unsere jetzige Zeit; im dreifsigjährigen Kriege war es sogar Sitte, die skandalösesten Stadt-Geschichten in der Kirche zur Sprache zu bringen und die gefehlt habenden auf diese Art zu bestrafen. — Wenn wir das jetzt thun wollten! und doch redeten die Pfarrer damals über dieselben Textesworte, welche den unsrigen zur Grundlage ihrer Predigten dienen. Warum soll es denn mit der Musik anders sein! Requiem äternam etc., Gloria in excelsis etc., Magnificat etc., alle diese Kirchengesänge waren schon vor einigen Jahrhunderten bekannt; sie bilden den Text unsrer Kirchenkompositionen; die Ausarbeitung desselben will — nicht weniger wie es mit Kanzelvorträgen der Fall war — jetzt eine andere sein als damals. Künftig ein Mehreres und Näheres hierüber.

Uebrigens ist Cherubini nicht ohne Nachfolger geblieben. Bernh. Klein scheint den Ansichten seines Lehrers getreu zu sein und hat dies durch ein kürzlich bei Trautwein erschienenes 6stimmiges Magnificat*) zum Theil bewiesen. 4.

*) Ausführliche Anzeige dieses bedeutenden Werkes ist in Kurzem zu erwarten. D. Red.

III. Korrespondenz.

Frankfurt am Main, im Dezember 1826.

Wenn nicht der Winter mit seinem allezeit willkommenen Gefolge von musikalischen Zugvögeln nun auch bei uns eingekehrt wäre, dann würde ich Ihnen eben so wenig Erfreuliches als Bedeutendes aus dem hiesigen Kunstleben zu referiren haben; denn in den Künsten sind wir hier, wie sie schon wissen, verhältnifsmäfsig ganz unverhältnifsmäfsig zuruck, auch nicht etwa nur gegen Ihre Königsstadt sondern selbst gegen die andren schwesterlichen Freistädte, wie z. B. Hamburg und Bremen. Aber ich werde Ihnen davon nun kein Wort mehr schreiben, denn es kann nicht frommen, weil die Ursache zu tief liegt, gleichsam mit dem reichsfreistädtischen Bürgersinn aufgewachsen ist; nur mit dem Unterschiede, dafs dem Stamme des letztern im Laufe der Zeit verschiedene, so zu sagen, edle Reiserchen aufgepfropft worden und auch gediehen sind, während jene wild fortgewachsen ist, bis in unsere Tage herein, obgleich ein Dalberg einst manch gutes Auge einzuokuliren versucht hatte. Wo aber eines solchen Pflegers Bemühungen fruchtlos bleiben, da ist sicherlich Grund und Boden schlecht und das eben ist's, was ich beklage: In Frankfurt ist kein wahrer Kunstsinn, darum gedeiht die Kunst hier nicht, bei allem Reichthum an Mitteln.

Das erste nennenswerthe Konzert dieses Winters gab der berühmte Herr Iwan Müller, in Verbindung mit der Familie Weixelbaum. Hrn. I. Müllers Virtuosität ist aufserordentlich grofs und sein Vortrag ächt künstlerisch. Dabei unterstützt ihn der herrlichste Ton und auch seine Kompositionen haben nicht wenig Antheil an dem grofsen Erfolge, mit welchem er sichtbar auf das Gemüth aller Zuhörer wirkt, obwohl sie als Kunstwerke der musikalischen Komposition nicht eben möchten zu empfehlen sein.

Das zweite unserer Winter-Konzerte veranstaltete Herr Ferd. Ries am 4. November im Saale des rothen Hauses, und wenn ich Ihnen Näheres darüber mittheile, so hoffe

ich, dafs mich defshalb sowohl der Mann und seine Leistungen, wie der Umstand, dafs er jetzt über Leipzig und Dresden nach Berlin zu reisen gedenket, rechtfertigen werden.

Herr Ries lebt seit wenigen Jahren in unserer Nähe in Godesberg bei Bonn, am Rhein, und war darum hier als Mensch und Künstler wohlbekannt, mehr doch als Komponist, als als Pianofortespieler. Es hatte sich ein glänzendes Publikum versammelt, aber — er fand keinen grofsen Beifall bei der Menge. Mir scheint, weniger, weil man das Eigenthümliche seines Spiels erkannte, als vielmehr, weil er sein ächt englisches Pianoforte spielte, dessen Klangfarbe — timbre — zu sehr absticht gegen die der hier so sehr beliebten Streicherschen Flügel aus Wien. Der Ton des englischen Flügels ist mehr dick und dumpf, während der Streichersche hell und scharf tönt. Uebrigens ist das Spiel des Herrn Ries allerdings, selbst bei der vollendetsten technischen Ausbildung, nicht grofs zu nennen, und effektuiren wird es wol nie, da ihm das schönste Requisit, ächte künstlerische Begeisterung mangelt. Es ist dies aber ein Mangel, über welchen die Freunde des Komponisten Ries um so mehr erstaunen mögen, als der gediegene Mann da, namentlich in seinen Symphonien etc., eine so reiche Phantasie, wie tief innige Gemüthlichkeit ausspricht. Auch die freie Phantasie, welche Herr Ries vortrug, hat uns nicht lebendig ergriffen, keinen Total-Eindruck hinterlassen. Zwar gab es der schönen Gedanken manche und gar freundliche Anklänge; aber der Götterfunke, die Liebe hatte sie nicht entzündet, sie kamen nicht vom Herzen! — So viel es daneben nun aber irgend möglich ist, erfreute Herr Ries durch die trefflichen Kompositionen, die er uns zu hören gab. Es war ein noch ungedrucktes, sein neuestes Konzert, betitelt: „Gruſs an den Rhein“ und ein Rondo brillant, beides ganz trefflich gedachte und reich ausgestattete Kunstwerke in der bekannten Art dieses Meisters, welche allerdings vielfältig an den ruhmgekrönten Beeethoven, den Lehrer unseres Ries, erinnern. — Auch ein Quartett aus G-moll, noch ungedruckt, hat Herr Ries uns hören lassen und reichen Beifall geerndtet durch die kunstreiche Benutzung der wenigen Instrumente zu den herrlichsten Wirkungen. Es ist ihm dabei offenbar Spohr ein Vorbild gewesen, wenigstens, was die Form anlangt. —

Von unserer Oper habe ich Ihnen nur die Neuigkeit zu berichten, dafs für die Stellen der abgegangenen Dem. Heinefetter und der jetzt abgehenden Dem. Bamberger, zwei Dlles. Noisten nebst Mutter gewonnen sind. Beide Damen sind noch sehr jung, berechtigen aber zu den besten Hoffnungen, da sie mit einem sehr angenehmen Aeussern treffliche Stimme, lebendiges und doch bedachtes Spiel, verbinden. Sie sind bisher immer mit grofsem Beifall aufgetreten; und das ist gewifs der sicherste Beweis ihres entschiedenen Berufs, da sie die Nachfolgerinnen zweier hier so sehr beliebten Künstlerinnen sind.

Herr Hauser, der ja auch vor Kurzem bei Ihnen war, gastirt jetzt hier und wird wahrscheinlich engagirt werden. Der Cäcilien-Verein hat auch zwei Konzerte veranstaltet und den Messias und die Schöpfung, begleitet von mehrern Flügeln und einem Kontrabafse, ganz trefflich ausgeführt. In diesen Tagen erwarten wir Mad. Katalani, aber es ist noch sehr ungewifs, ob sie ein Konzert wird geben können, da hier nur selten ein Tag der Woche von der Theater-Direktion fremden Künstlern überlassen wird. Eigentlich sähe es gedachte Direktion am allerliebsten, wenn gar keine Konzerte gegeben würden, damit die Theaterkasse nur immer hübsch im Stande bliebe — möchte es dort auch noch so schlecht stehen. Darin liegt denn auch noch manche Ursache verborgen, dafs es fremden Künstlern hier nur höchst selten gelingt. Auch Mad. Katalani hat das schon erfahren. Als sie das letztemal hier war, mufste sie sich ein Musik-Corps aus Mainz kommen lassen.

Der Allgemeine musikalische Anzeiger, welcher seit Juli 1826 bei A. Fischer erscheint, wird auch künftiges Jahr fortgesetzt, da er eine gute Aufnahme gefunden hat.

Die alte Gaylsche Musikhandlung ist ge-

fallen, aber es ersteht aus ihren Trümmern schon wieder eine neue, auf welche B. Schotts Söhne grofsen Einflufs zu haben scheinen.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Eingesandt.)

Sie mahnen mich an eine alte Schuld; Sie erinnern mich, dafs ich Ihnen, noch ehe des Kapellmeisters Ritter Morlacchi Theobald hier auf die Bühne kam, versprochen habe, Ihnen über die Darstellung und den Erfolg dieser Oper etwas mitzutheilen, und dafs ich dieses Versprechen aus Trägheit bis jetzt unerfüllt gelassen habe. Nun denn, ich erfülle mein Versprechen in Folgendem.

Wohl wünschte ich, über den Erfolg dieser Musik Günstigeres berichten zu können! denn das Leipziger Publikum hat offenbar in den beiden seit dem 13. Novbr., an welchem Tage die Oper in Scene ging, bis jetzt statt gefundenen Vorstellungen der Komposition sehr geringe Theilnahme geschenkt, ja dieselbe im Ganzen gewissermafsen gemifsbilligt, da in der ersten Vorstellung wenigstens von den Musikstücken des ersten Aktes nur einige nnd nur von einigen applaudirt wurden, und, obwohl im zweiten Akt alle bedeutendere Stücke Beifall erhielten, doch beim Fallen des Vorhanges kein Zeichen allgemeiner Zustimmung sich hören liefs. Sie könnten glauben, dies habe an Mängeln der Darstellung gelegen, aber ich kann Ihnen versichern, dafs diese von dem besten Willen des Sänger-Personales rühmliches Zeugnifs gab, und dafs auch das Orchester in der ersten Vorstellung mit Achtsamkeit und Genauigkeit vortrug — welches in der zweiten weniger der Fall war. Ebenso war die Leitung des Ganzen durch Herrn Musikdirektor Präger sehr umsichtig und verständig, auch in den Tempi der Intention des Tondichters gemäfs, bis auf einige Strette, in welchen die minder sangbare deutsche Sprache der gesteigerten Wirkung durch gröfseres Stringiren sich entgegenstellt. Nun, werden Sie sagen, so geben Sie mir von dieser geringern Wirkung eines Werkes Rechenschaft, welches in ganz Italien und fast auf allen italienischen Bühnen aufser Italien, in Madrid, Lissabon London etc., eine grofse Wirkung gemacht hat. Ich will es versuchen.

Man scheint in Leipzig überhaupt, wie soll ich mich ausdrücken, etwas ungelenk zu sein, wenn es darauf ankommt, sich in das Prinzip der musikalischen Tondichtkunst zu versetzen, welches den Werken der italienischen Tonsetzer zum Grunde liegt; und ein solches Versetzen ist doch wohl nöthig, um ein gerechtes Urtheil zu fällen. Es wäre wol eben so thöricht zu verlangen, dafs die Italiener, bei denen Musik noch mehr etwas Volksthümliches ist, als bei den Deutschen, sich par forçe zu der deutschen Gründlichkeit und zuweiligen Trockenheit in der Musik biegen sollen, als zu verlangen, dafs allen Bäumen eine Rinde wachse. Erinnern Sie sich hierbei, was unser verehrter Freund, der Herr Hofrath Wendt in seiner Bearbeitung der Stendhalschen Vie de Rossini über diesen Gegenstand sagt. Und nun erlauben Sie mir, aus meiner Erfahrung hinzuzusetzen, dafs von denen hier in Leipzig gegebenen Rossinischen Partituren nur Tankred und der Barbier von Sevilla, und auch diese nur, wenn durch Mitwirkung ausgezeichneter fremder Virtuosen, wie der Grünbaum, Vespermann, Seidler, Fischer's ein ausserordentlicher Reiz entstand, grofsen Beifall erhalten haben, die diebische Elster fast spurlos vorübergegangen ist, das Fräulein vom See, nachdem es ein paar Mal durch das Schaugepränge neuer Dekorationen als Zugstück gewirkt hatte, kein volles Haus mehr macht, die Italienerin in Algier aber, trotz des frischen und heitern Lebens, welches in dieser Posse blüht, fast gemifsbilligt worden ist. Bei dieser Opposition des Theater-Publikums gegen italienische Musik (denn auch die älteren italienischen Opern wie Sargin und Camilla würden jetzt wohl kaum mehr goutirt werden) kann man fragen, ob der Unternehmer Recht hatte, mit dem Tebaldo einen neuen Versuch zu machen. Ich meine: ja! sehr Recht! zwar nicht für sein Interesse — doch an dieses denkt der einsichtsvolle Unternehmer der hiesigen Bühne zuletzt — aber für die Ehre des Institutes, welchem es ziemt, sich an Kunstproduktionen aller Art, nur nicht an schlechten, zu versuchen; und für schlecht konnte doch dem Unternehmer eine Oper nicht erscheinen, welche an so vielen Orten mit Beifall gekrönt worden war.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 10. Januar. Nro. 2. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Wer ist zu der Theilnahme an der Zeitung berufen?

(Schluss aus No. 1.)

Ueberall und in allen Beziehungen offenbart sich aber die Vorahnung und das Erwachen des neuen Geistes zunächst in Streit und zweifelndem Schwanken zwischen Extremen.

Die Kirchenmusik hat sich in unsern Tagen vielfach, bald mit dem Inhalt der neuesten weltlichen Musik erfüllen wollen, wie Cherubini's neueste Kirchenkompositionen bethätigen, bald statt des allgemeinen Glaubens die subjektive Empfindung oder Ahnung eines Einzelnen ausgesprochen, wie in Feska's gefühlvollen und in des grofsen Beethoven mystisch-ahnungsreichen Kompositionen für Kirche und Andacht*) geschehen. Dem entgegen hat ein geistreicher Freund der Tonkunst**) mit der Zustimmung einer zahlreichen und ansehnlichen Partei zu der ältesten Kirchenmusik, als der einzig reinen und würdigen, zurückgerufen. Entscheidung des Streites und Einigung ist nicht eher zu erwarten, bis man sich von beiden Theilen über das gegenseitige Recht und das eigentliche Wesen der Sache auch für unsere Tage verständigt hat. — Es sei hierbei einer unterstützenden Neben-Thätigkeit erwähnt: des Hervorrufens alter Meisterwerke in das öffentliche Leben. Wie wenig man sich versprechen darf, wenn sie im Besitz Einzelner bleiben, hat ein Jahrhundert bis heute gezeigt. Die einzelnen glücklichen Besitzer haben nichts gegen das Verflachen der Musik, gegen das Aufgeben des schon vorhandenen Trefflichen für ungleich Schwächeres gethan; man ist nicht einmal zu einer Geschichte der Musik gekommen, die von dem ihr inwohnenden Geist in seinen successiven Gestaltungen und Verwandlungen Kunde gäb' — und in der That hätte auch eine solche Geschichte nicht mehr Bedeutung, als ein Mährchen, so lange ihre wichtigsten Urkunden, die Kunstwerke, unzugänglich sind. Um aber den Verlegern die Herausgabe der Alten möglich zu machen, mufs man sich über ihre Bedeutung für unsere Tage allgemein verständigen.

Das Konzertwesen hat in neuerer Zeit mit der Musik überhaupt an Ausdehnung gewonnen und an Stabilität und Sicherheit offenbar verloren. Mit dem Begehr nach seinem Genufs ist fast von allen Seiten Unbefriedigung an seinem dermaligen Inhalt und der Anordnung vergesellschaftet; Freunde der Kunstkultur möchten seinen Untergang wünschen, wenn sich nicht seine dereinstige Bedeutung und Wichtigkeit voraussehn liefse? Wie lange aber sollen noch die gutwilligen Konzertbesucher ihre Einbildung, an einem Vergnügungsorte zu sein, mit tödtlicher Langweile bezahlen? Wie lange noch so viele sonst wackere Konzertgeber Mühe und Qual, Geld und Hoffnung verlieren? Wie lange noch ein in seinem Grunde treffliches und unentbehrliches Kunstinstitut als Verführungsort zu künstlerischer

*) Neben seinen Messen ist auch sein Oratorium: „Christus am Oelberge," und die Komposition Gellertscher geistlicher Lieder gemeint.

**) Der Verfasser der Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst."

Seichtigkeit, Zerstreuung, Gedanken- und Herzlosigkeit und zu schwächlichem Sinnenkitzel dienen? Nicht das Wort*) oder der gewagte Versuch eines Einzelnen wird hier Besserung bringen; das eingewurzelte und verbreitete Uebel erwartet seine Ausrottung nur von allgemeiner Uebereinkunft.

Die Oper bietet das Gemälde der gröfsten Unsicherheit. Wenn man auf den besten Theatern Gluck, Mozart, Weber, Spontini, Rossini, Spohr, Auber, die andern Pariser und die neuen Wiener Komponisten, Angely'sche und ähnliche Liederspiele, veraltete Singspiele und Opern, und jene unsäglich absurden neuen Melodramen neben einander erscheinen sieht: so vexire man sich nicht selbst mit dem Vorwande löblicher Vielseitigkeit; diese umfafst nur das verschiedenartige Gute, nicht neben dem Guten auch alles Schlechteste — der Bühnen nicht zu erwähnen, die das Letztere ohne das Erstere festhalten. Das verschiedenartige Gute vereinigt sich aber nur dadurch zu einer befriedigenden Wirkung, dafs man jedes in seiner Weise erkennt und zur Geltung bringt; wieviel bleibt noch zu thun, bis man, statt Spontini, Rossini und Andere zu lieben oder zu hassen, sie kennt! Neigung und Abneigung aber sind wandelbar und subjektiv; Erkenntnifs steht und wirkt für das Allgemeine. Hier ist das Interesse aller gleichmäfsig in Anspruch genommen. Unsre Künstler müssen sich überzeugen, dafs in den eingedrungenen schlechten Werken durchaus auch ein Wirksames, das Publikum Gewinnendes liegen müsse, das sie nicht ohne ihren eigenen Nachtheil blindlings verwerfen dürfen, sondern vor allem erkennen und, so weit es gut und dienlich ist, annehmen sollen. Die Direktionen sind ihres Vortheils nicht anders sicher zu stellen, als dafs man sich allgemein über den Inhalt und Gehalt der heterogenen Gegenstände ihrer Wahl und Thätigkeit verständigt. Das Publikum, dessen Mehrzahl leicht Gutes und Schlechtes zusammenwirft und sich nach einem allgemeinen unerörterten Eindrucke bestimmt, kann in diesem Schwanken der Ausführenden, in diesem Zusammenströmen der fremdartigsten und zum Theil schlechtesten Materien nur von gemeinsamen und öffentlichen Erörterungen die Zurückführung auf das Bewufstsein seines wahren Interesses empfangen. — Seine Fähigkeit, Stimmung, Bildung, Theilnahme an den verschiedenen Orten ist für Künstler und Kunstbildung höchst beachtenswerth; ohne bestimmte Kenntnifs des dermaligen Zustandes keine Sicherheit des Wirkens.

Das Unterrichtswesen endlich theilt die Gährung und Spaltung, die wir überall wahrgenommen haben. Neben der alten, rein technischen Schule, die den Jünger der Tonsetzkunst sofort zur Ausführung anleitet und sich wesentlich auf Regelung der Folge seiner Beschäftigung (die Zucht der alten Meister) und auf beiläufige gelegentliche Bemerkungen beschränkt, versucht sich eine mehr wissenschaftliche Lehrweise, die unzweifelhaft zu einem Fortschritte gedeihen wird, wenn sie auch bis jetzt noch keinen so glänzenden Erfolg aufzuweisen hat, als die alte Schule neuerdings durch Herrn Professor Zelter an seinem eben so meisterhaft arbeitenden als genialen Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy. Noch auffallender ist die Abweichung der Logierschen Methode gemeinsamen Unterrichts in Harmonik und Pianofortespiel von der bisher gewöhnlichen nur auf einzelne Schüler anwendbaren, gröfstentheils methodlosen Unterweisung geworden. Was bisher*) darüber geschrieben, kann nur als Einladung zur Aufmerksamkeit und als Vorbereitung zu einer Prüfung des Bisherigen und des Neuversuchten angesehen werden. Entscheidende Erörterungen werden erst mit der versprochenen Herausgabe des Logier'schen Werkes eintreten und die Sache hoffentlich auf das Erwünschteste fördern, möge sich nun die Entscheidung mehr oder weniger zu Logiers Ansicht neigen. Gleiche und vielleicht noch höhere Bedeutsamkeit könnte sich

*) Vergl.: „Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in grofsen Städten." In No. 44 und 45 des zweiten Jahrganges der Zeitung.

*) Unter Andern in No. 4 bis 6, 8 bis 10 des zweiten Jahrgangs der Zeitung.

das Unternehmen des Musikdirektors Urban in Elbing (einer Gesammtunterweisung in Setzkunst und Orchesterspiel auf verschiedenen Instrumenten) erwerben — eine bis jetzt anderwärts kaum erwähnte Angelegenheit.*) — Rechnen wir hierzu, wie auf der einen Seite nicht selten, namentlich von modernen Klavier- und Gesanglehrern, schon die Meisterwerke der nächsten Vergangenheit den Modespielsachen von Gestern nachgestellt werden, von der andern Seite mit eben so unberechtigter Einseitigkeit von allem Neuen, ja vom Schaffen zu dem Alten und Aeltesten zurückgerufen wird — erwägen wir, dafs die mehrfachen so hochwichtigen Vorbereitungen und Grundlegungen zu einer allgemeinen Vorbereitung musikalischer Kultur im Volke in eine so vielfältig bewegte und entzweite Zeit fallen: so erscheint auch hier das Ringen seiner Beendigung in friedebringender, sicherheitsvoller Erkenntnifs bedürftig und entgegengereift. — Die Beschäftigung musikalischer Vereine, Familien und der Einzelnen, bis jetzt der Entscheidung des Ungefährs und des unbewufsten Geschmacks überlassen, erwartet damit zugleich Regelung und höhere Wirksamkeit. — Ist man doch in evangelischen Landen noch nicht einmal über die Stelle, die der Kirchenmusik wesentlich im Gottesdienste (jetzt steht sie meist neben dem Gottesdienste) gebührt, und über ihre eigentliche Richtung im Einklange mit der übrigen Feier, zu allgemeiner und erschöpfender Verständigung gekommen — hat noch nicht einmal unternommen, den gröfsten Werken unserer Kirchenkomponisten, den Messen, Psalmen, Kantaten und geistlichen Oratorien des grofsen musikalischen Evangelisten Johann Sebastian Bach, des wahrhaft protestantischen Händel und Anderer, Zugang in den Kreis der öffentlichen Erbauungsakte zu öffnen! Wird doch die Seichtigkeit und Unhaltbarkeit unsers Konzertwesens von den Konzertgebern selbst nicht geleugnet, sondern höchstens mit individuellem Unvermögen, alle Hindernisse für das Bessere zu besiegen, entschuldigt! Ist unser Theater doch wirklich so tief verderbt, dafs kein Kunstwerk den Wettstreit mit der französischen Affenkomödie besteht!

Auch den Künstlern ist allgemeines Fortschreiten zu höherer Erkenntnifs unentbehrlich; in ihnen selbst, wenn sie ihrer höher gebildeten Zeit so genügen wollen, wie unsere Vorgänger der vergangenen — im Volke, wenn sie in ihren höhern und werthern Intentionen bald und allgemein genug verstanden sein wollen. Und dies ist ja, denk' ich, jedem Künstler der erste Wunsch — von denen, die nach aufsen gehn. Man täusche sich hierbei nicht mit jenen oberflächlichen Gemeinsprüchen: die Auffassung der Kunstwerke sei Sache des Gefühls, der Natur, und was dergleichen mehr. Gefühl und Natur des Menschen selbst sind ja himmelweit jenem rohen Anfang des Kindesalters enthoben. Man versuche, ob unsere gröfsten Kunstwerke aller Gattungen dem unentwickelten Gefühl nur zugänglich sind, der Unbildung mehr, als etwa einzelne Anklänge bieten, ihr innerstes und köstliches Wesen jemand erschliefsen, der nicht die Bildungsstufe ihres Schöpfers theilt! Und welchen dringenden Anlafs, allgemeine Höherbildung zu wünschen und zu befördern, bietet unsern Tonkünstlern die heutige Entartung der Bühne! Wenn die Direktionen den Vorzug ihrer Joko's und sonstigen Armseligkeiten vor bessern Werken mit Berufung auf den Geschmack und die Theilnahme des Publikums entschuldigen: welche Waffe bleibt dagegen, als den fähigen Theil des Publikums auf eine Bildungsstufe zu fördern, die jene Nichtigkeiten verbietet? Wenn man unsre Sänger und Sängerinnen in Rossini und Merkadante selig entschlummern sieht: wie kann man hoffen, sie nur zu der Annahme des Bessern, geschweige zu wirklichem Eingehen und angemessener Ausführung desselben zu bringen, wenn nicht sie mit dem ganzen Publikum zu einer den höhern Kunsttendenzen entsprechenden Bildung gefördert — oder endlich die säumigen und untüchtigen mit dem Vordringen der bessern erübrigt werden?

*) Vergl. d. Ztg. ersten Jahrg. No. 41 S. 331, dritten Jahrg. No. 45 Seite 360.

Doch wozu diese Nöthigung? Die unabweislichste liegt in dem Begehr des Publikums. Mit dem verbreiteten Antheil an der Tonkunst ist auch das Bedürfnifs, über sie zur Erkenntnifs zu kommen, allgemein geworden. Es fragt sich nur noch, welche Quellen dieser Erkenntnifs offen stehn und noch zu öffnen sind? —

Unsre theoretischen Schriften — abgesehen davon, dafs sie ein Studium erfodern, das man nicht leicht einem andern, als dem Musiker selbst zumuthen darf — reichen keineswegs bis zu dem Punkte, auf den die Erudition für Musik sich stellen will. Ja man mufs, ohne ihrer Verfasser Verdienst zu schmälern, ihren gröfsten Theil als nothwendige Vorarbeiten zu einer durchdringenden Kunsterkenntnifs karakterisiren und wird sich in den lebhaftest interessirenden Angelegenheiten unserer Zeit, namentlich im Fache der Oper, ganz von ihnen verlassen sehn. Die unzähligen Verirrungen in deutschen Opern der neuesten Zeit sind unter andern auf diese Rechnung zu setzen. Es wird noch vielfacher Vorbereitungen und längerer Zeit bedürfen, ehe die Theorie in selbständigen Schriften bis zu einem uns gegenwärtig befriedigenden Punkte fortgeführt ist. Bis dahin und selbst neben gröfsern Vorschritten der Theorie werden sich stets zahlreiche Aufgaben stellen, die eine abgesonderte Lösung nicht nur zulassen, sondern auch fodern. Hierhin gehören namentlich alle auf ein Einzelnes gerichteten Betrachtungen — alle Kritik. Beschäftigt, ein Einzelnes in seinem Wesen erkennen zu lassen, erhöht sie die Auffassungsfähigkeit, fördert den Künstler zu raschem Erkanntwerden und zu eigner Erkenntnifs, liefert Stoff für allgemeinere Betrachtung, für geschichtliches und philosophisches Zusammenfassen. Für den Künstler selbst, dessen Aufgabe es eben ist, unter Leitung der Idee Individuelles zu schaffen — und für das Publikum, das nur durch Auffassung des einzelnen vorstehenden Kunstwerkes zu Genufs und höherer Erkenntnifs gelangt, kann es keine wirksamere Lehre geben, als die an Einzelnes sich anknüpfende und daran sich erläuternde, mit der eignen Anschauung zusammenschmelzende Kritik. In einer solchen liegt die eine Hauptkraft der alten Schule, aus der unsere gröfsten Meister hervorgetreten sind. Was sie am einzelnen Schüler übte und der Einsicht des einzelnen Lehrer anvertraute, ziemt sich jetzt, nach Maafsgabe der allgemeinern und höhern Erkenntnifs unserer Zeit, für alle zu verwalten und auf allgemein haltbaren Grund zu heben. Wir haben daneben noch nachzuholen, was unsere Vorgänger in ihrem isolirten Wirken nicht zu gewähren vermocht: eine geistige und wahrhaft künstlerische Erkenntnifs der alten Werke. Es ist nicht genug, sie zu empfehlen und es würde nicht genug sein, sie herauszuheben: man mufs ihren Geist, ihre Geltung und Anwendbarkeit offenbaren, um sie den Zeitgenossen als ein offen, nutzbares, nicht als verschlossenes Buch, zu schenken.

* * *

Alle diese so zahlreichen und wichtigen Angelegenheiten nehmen, wie sie das allgemeine Interesse aller Musiker verdienen und besitzen, so die gemeinschaftliche thätige Theilnahme aller in gerechten Anspruch. Kein Einzelner kann ihnen, der Obliegenheit Aller, gewachsen sein, kein Einzelner kann für die Verpflichtung Aller einstehen wollen; dem gemeinschaftlichen Interesse antwortet befriedigend nur gemeinschaftliche Thätigkeit — ja diese ist die Blüte des Erstern. Selbst das Einzelne erhält seine vollkommene Wirksamkeit erst aus dem Verband mit den Leistungen aller, und die vereinzelten divergirenden Richtungen der Einzelnen fügen sich um einen Mittelpunkt zu einheitsvollem Ganzen; jeder lernt im Andern auch sich kennen und gleicht an der Einseitigkeit des Andern die seine aus. Denn Einseitigkeit mit ihrem ganzen Gefolge hat ihren Ursprung in Absonderung und ihr Heilmittel in Gemeinsamkeit; — unsere Kirchenmusik würde nicht zum Theil vertrocknet, zum Theil opernhaft geworden sein, wenn sich die rechte Erkenntnifs der Oper und Kirchenmusik erhalten hätte; unsere Opern würden nicht so oft halb undramatisch, halb

unmusikalisch gerathen, wenn man nicht so häufig Theater und Musik, eins um das andre vergessen hätte, unser Unterrichtswesen würde viel allgemeiner auf ein bestimmtes Ziel gerichtet worden sein und ganz andre Resultate gebracht haben, wenn nicht die theoretischen Lehrer um ihr System und die praktischen um ihre individuelle Richtung oft alle andern Tendenzen übersehen hätten.

Somit ist nun für die Theilnahme und Leistung Aller auch ein gemeinschaftlicher Ort der Rede und Berathung nothwendig, und die musikalische Zeitung ist dazu bestimmt. Mit ihrer Stiftung kann nicht der Sinn verbunden werden, als sei sie das besondere Werk und Eigenthum, das ausschliefsliche Organ des Redakteurs, oder Einiger mit ihm Vereinigten. Sie bietet sich allen dar, die für die Sache zu reden haben, allein sie verpflichtet auch Alle zur Mitwirkung, die deren fähig sind und sich zu dem gemeinschaftlichen Interesse bekennen; besonders die Musiker, vor allen andern aber die schaffenden Künstler, die ja mit dem Wesen der Kunst aus eigner Anschauung und wahrem Hineinleben am vertrautesten sein müssen. Nur wenn sie, die fähigsten, und jeder nach seinem Vermögen, zusammenwirken: nur dann ist die Schuld gelöst, die uns allen unsre Zeit auferlegt.

Soll die Aufklärung über Musik noch länger den Unterhaltungsschriften der Nichtmusiker überlassen bleiben? Aller von ihnen so zahlreich ausgehenden Mifsverständnisse und Irrungen sind die Musiker schuldig, so lange sie nicht das Ihrige für das Bedürfnifs ihrer selbst und der Zeitgenossen thun. — Soll das Urtheil über Kunstsachen länger den Unterhaltungsjournalen überlassen bleiben, denen ihrem Wesen nach die Kunst nur als Konversationsartikel dient? Welche Bedeutung kann für den Künstler an und für sich ein Urtheil haben ohne Beweise — denn die läfst der Raum und die vielseitige Tendenz jener Blätter nicht zu — meist von einem ungenannten Verfasser und unter der Autorität eines Redakteurs, der sich selbst nicht zu den Musikern zählt, und gleichwohl die Kompetenz des Urtheilers verbürgen soll? Und dennoch gebührt ihnen — deren Aussprüche nur als Wiederhall schon begründeter Kunsturtheile ihre wahre Bedeutung und Geltung finden können, die auszeichnende Anerkennung, nach dem Vermögen und Sinn ihrer Unternehmungen für das Bedürfnifs der Zeit thätiger gewirkt zu haben, als die zunächst Verpflichteten.

Oder aber: wollen die in das Leben der Kunst Eingedrungenen, wollen vor allen die Komponisten länger jener schulmeisterischen und todten Kritik das Feld lassen, die — lange genug unter den Musikern herrschend — ihre lebendigen, freiem Geist und Gefühl entsprungenen Werke nicht anders zu würdigen weifs, als nach dem Maafs übelbegründeter grammatischer Regeln und abstrakter, todter Formulare? Längst hat sich diese musikalische Scholastik für Publikum und Künstler unbefriedigend erwiesen, längst ist tausendfältiger Widerspruch gegen sie aus den Werken aller der gröfsten Künstler laut geworden. Wer kann dringendern Beruf haben, hier zum Rechten zu führen, als die Künstler? Nicht Geringschätzung oder Leidenschaft gegen die irrende Kritik, sondern allein Gründung einer bessern, wahrhaften, kann hier zum Guten, die Künstler selbst und das Publikum zu ihrem Rechte fördern. Dies kann nicht verkannt werden: Kritik wird begehrt und geleistet und dabei wird und mufs es bleiben — so thue denn jeder das Seine, sie zu verbessern und dahin zu heben, wo sie seiner höhern Idee entspricht. Solcher Förderung hat die musikalische Zeitung sich zu unterziehen gewagt und höherer Förderung wird sie selbst sich gern unterwerfen — befriedigt, wenn sie ein Zusammenwirken der Tonkünstler hervorgerufen hat, nach dem Vorbilde unserer ersten Dichter, Lessings, Wielands, Schillers, Göthes — nach dem Vortritte trefflicher Tonkünstler, Reichards, Karl Maria Weber's und andrer. Wer möchte eine Thätigkeit nicht wichtig und ehrenvoll, wer möchte sich ihr überhoben glauben, der solche Männer einen ansehnlichen Theil ihrer Kraft gewidmet? —

Oder wollen sich Tonkünstler noch län-

ger mit dem Vorurtheil täuschen, schriftstellerische Beschäftigung störe sie im Schaffen? Dieser Vorwand kann nur einen zwiefachen Sinn haben. Entweder soll man glauben, sie wären unausgesetzt mit Kunstschöpfungen erfüllt; das haben aber die fruchtbarsten Geister in allen Künsten nicht von sich behaupten können, und es ist der Natur der Sache nach undenkbar. Oder sie halten die Richtung auf schriftstellerische Thätigkeit für zu heterogen mit der künstlerischen und darum störend, etwa weil ihnen Kunst eine Angelegenheit des unbewufsten Gefühls, der Eingebung u. s. w. sei. Nun frage nur jeder, der ein Kunstwerk von einiger Bedeutung geschaffen, sich selbst aufrichtig: ob sein Werk denn wirklich reine Eingebung und reine Gefühlssache sei, ohne Mitwirkung des Geistes, ohne Vorstudium, ohne Ueberlegung? Man frage sich selbst, ob unsre genialsten Kunstwerke, z. B. Beethovens Symphonie mit Chor, Händels Messias, Bachs Passion, ob irgend eine Oper, ohne Studium, Ueberlegung, Mitthätigkeit aller geistigen Kräfte entstanden und vollendet sein können? Man schaue sich in andern Fächern um, ob z. B. die gröfsten Meister der uns voranschreitenden Dichtkunst, Göthe, Schiller, Jean Paul, von ihren vielfachen tiefen Studien, wissenschaftlichen und kritischen Arbeiten gehindert, oder für künstlerische Produktion geschwächt, ob sie nicht vielmehr nächst ihrer eingebornen Kraft eben durch sie auf ihre Höhe gehoben worden sind. So haben auch die ersten Meister der Malerkunst in ihrer Herrscherzeit, vor allen unser grofser, so bewundernswürdig fruchtbarer Albrecht Dürer und sein Geistes-Verwandter, Leonardo da Vinci, vielfache Zeugnisse tiefer und ernstlicher schriftstellerischer Thätigkeit hinterlassen; wogegen eben die Naturalisten aller Zeiten und Fächer, die im mifsverständigen Vertrauen auf ihre innere Erregung die Kräftigung höhern Studiums von sich wiesen, nicht zum Ziele gelangt und namentlich jene Natur-Dichter und Komponisten, mit denen eine naturentfremdete Zeit ihr Spiel hatte, längst verschollen sind.

Und endlich, will man sich der kritischen Thätigkeit noch länger aus einer unrichtig gedachten Bescheidenheit entziehen, die sich kein Urtheil über die gleichen oder höhern Kunst-Genossen anmafsen möchte? Nur die falsche Kritik, die das Werk freier Geister ihren eigenmächtigen Regeln unterwerfen möchte, ist Anmafsung zu nennen; die wahre Kritik, der diese Zeitung sich widmet, ist die verbündete Begleiterin des Kunstwerkes, und hat keine andere Aufgabe, als uns den Zugang zu der Idee des Künstlers zu öffnen, Künstler und Publikum zu einigen. Wollen denn die Künstler sich gegenseitig gerecht werden, so nehmen sie die Stelle der falschen und unberufenen Kritiker ein, deren Lob den Verständigen nicht erfreuen, deren Tadel nicht belehren und fördern, deren Gedanke nie mit der Idee des Künstlers zusammenklingen kann. Eben der Antheil der Künstler wird zwischen ihre That und den Akt kritischer Erkenntnifs Frieden bringen und unter beiden, den Künstlern und Kritikern, den Ausübenden und Lehrenden, Uneinigkeit in Einklang, Furcht und Mifstrauen in Vertrauen und Hoffnung, Unzufriedenheit und Groll in Freudigkeit und Bündnifs verwandeln.

Wir leben in der Zeit des Streites; Entscheidung und Einigung müssen errungen werden. So thue denn jeder dazu, eingedenk des alten solonischen Gesetzes, das der Staatsehre den beraubte, der sich, fähig der Theilnahme, den Staatserörterungen entzog.

A. B. Marx.

III. Korrespondenz.

(Verspätet.)

Königliches Theater.

Berlin, im Dezember 1826.

Herr K. Blum, den das berliner Publikum schon seit geraumer Zeit als rüstigen Arbeiter fast in jedem Felde dramatischer Poesie und Musik kennt, hat das Repertoir des Königlichen Theaters neuerdings wieder mit einer einaktigen Zauber-Oper: „Der Bramin“ (nach Poirson und dem Mährchen aus Tausend und eine Nacht) bereichert. Das Süjet ist sehr anziehend, und die Bearbeitung desselben dürfte vielleicht vollkommen genügend genannt werden, wenn nicht eine zu grofse Anzahl von

Gesängen das Fortschreiten der Handlung unnöthig aufhielte, z. B. No. 5 und No. 7, und wenn nicht einzelne Nummern an und für sich zu lang wären. Dies ist aber auch das Einzige, was gerechter Weise an dieser neuen Oper ausgesetzt, und was — wenn es dem Komponisten anders gefällig ist — eben so leicht von ihm selbst geändert werden könnte. So z. B. ist das Terzett No. 3 von einer ungeheuern Ausdehnung, die sogar in einer grofsen heroischen Oper, wo alles gesungen wird, auffallen müfste, hier aber, wo der Komponist das Singspiel durch ein einfaches Terzettino eröffnet, welchem ein eben so leicht gehaltenes und reizendes Duett der beiden Liebenden folgt, gewifs am unrechten Orte ist. Das erwähnte Terzett verwandelt sich zuletzt in eine Arie mit Chor, wodurch eben der bedeutende Umfang dieses Musikstückes herbeigeführt wird. Für Reminiscenzen-Jäger giebt es mit Ausnahme der Ouvertüre, die offenbar einige starke spontinische Anklänge enthält, gar keine Ausbeute, hier so wenig wie in allen andern K. Blumschen Kompositionen, die Ref. zu hören Gelegenheit hatte; und wie vortheilhaft eine solche Eigenschaft zumal in unsern Zeiten für ein Werk und seinen Meister spricht, braucht hier nicht erst weitläufig auseinandergesetzt zu werden. Besondere Auszeichnung verdient ausser dem schon angeführten Duett No. 2 in A — worin das Thema viermal und immer mit neuen fast unmerklichen Veränderungen vorkommt, die aber doch so künstlich eingeflossen sind, dafs die viermalige Repetition dieses kleinen Satzes nirgends ermüdet — im Terzett As-dur im $\frac{9}{8}$ Takt, Sopran, Tenor und Bafs — ohne weitere Begleitung, (in derselben Nummer machen die späterhin auf dem Theater eintretenden Trompeten einen neuen und überraschenden Eindruck). Die Arie der Irza No. 8 in A und das darauf folgende Duett, in welchem die Entwickelung des Singspiels zu Stande kommt. — Die Ausführung durch Mad. Seidler, welche in ihrer überaus schwierigen, dennoch sehr ins Gehör fallenden, grofsen Arie von Neuem bewies, welch' eine Meisterin sie in jeder Art des Gesanges sei (noch hat Ref. ihre vorzügliche Darstellung der spontinischen Vestalin im verwichenen Sommer nicht vergessen) durch Herrn Bader, der auch im Spiel Ausgezeichnetes leistete, durch die Herren Sieber und Devrient d. J., war unter des Komponisten eigner Leitung präcis und gerundet, und das Publikum nahm die neue Oper mit grofsem Beifall auf. 4.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Fortsetzung aus No. 1.)

Hat man nun nach mehrjähriger Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit Rossinis sich nicht befreunden können, so durfte wohl die erste Partitur Morlacchi's, welche man hier zu hören bekam, kaum auf eine günstige Aufnahme rechnen. Manche haben Morlacchi für einen sklavischen Nachahmer Rossini's verschrien; diesen dürfte durch die historische Notiz begegnet werden, dafs Morlacchi, welcher seine Art zu schreiben niemals geändert hat, seine Oper: le Danaide durch Tachinardi und die Häser auf dem Teatro Argentiná in Rom zu einer Zeit darstellen liefs, zu welcher noch keine einzige Oper Rossinis geschrieben war. Und dafs in dem Tebaldo einige Takte vorkommen, welche sich auch in Rossini's Tankred finden, darf doch wohl so wenig für ein Plagiat angesehen werden, als wenn sich in zwei Tragödien verschiedner Dichter etwa gleichförmig die Worte finden: So sehen wir uns wieder! Beide Tondichter haben in dem affektvollen Style, welcher die neuere italienische Opera seria karakterisirt, gearbeitet und müssen daher in der Behandlungsart wohl manches Gleiche haben, aber doch ist die Art und Weise beider verschieden. Bei welchem von beiden der Genius mehr eindringende Melodien geschaffen habe, dies läfst sich nicht abwägen; aber dafs Morlacchi auch in seinen Melismen manches Eigene habe und ein selbsständiges Talent, dies getraue ich mir doch zu behaupten. Auch will ich mir gern die Frage an ihn erlauben, ob er nicht zuweilen in dem Streben, dem Affekt seiner dramati-

schen Personen in jedem Wechsel der Empfindung zu folgen, durch bunten Wechsel des Tempo etwas Zerstücktes in seine Komposition gebracht habe und ob nicht in der Begleitung durch die kleinen Noten, welche er oft den Blasinstrumenten auszuführen giebt, etwas Bizarres entsteht? Dafs man im Tebaldo sehr lange Musikstücke findet, darf den nicht wundern, welcher aus Rossini's letzten Partituren, namentlich der Semiramis, weifs, dafs man das jetzt in Italien liebt; und dafs durch die hohe Tonlage theils der einzelnen Stimmen, theils der Begleitung in Verhältnifs zur Vokalpartie, ein pikanter Reiz erzweckt wird, gehört zu dem Effekte, welcher nun einmal den italienischen Meistern, welche mehr für die Befriedigung des Augenblicks, als für die richtende Nachwelt schreiben, als Höchstes vorschwebt. Sehr glücklich und ergreifend ist Morlacchi's Wahl der obligaten Instrumente und sinnig hat er dem freudigen Auftreten der Isolina die Klarinette, dem klagenden Boemondo die Oboe, und der schmerzbewegten Arie der Isolina im zweiten Akte das tiefsinnige schwermüthige Violoncell beigegeben.

Ich mache Sie zum Richter, ob ich Unrecht habe, wenn ich die bedeutenderen Stücke der Oper so karakterisire, dafs ich sage, Morlacchi habe in der Partie des Boemondo die Situation des einsam, verlassen und trostlos in das Erbe seiner Väter zu später und ungewisser Rache zurückkehrenden Helden (besonders in dem Recitative bei den Worten: „i pimi dei miei figli etc." ist die Deklamation ergreifend) mit sehr angemessener Klage karakterisirt, das Duett des Vaters und Sohnes in sehr effektvoller Leidenschaftlichkeit mit Gewalt in das Gebiet der Phantasie erhoben, und in dem Finale des ersten Aktes, dessen Stretta eine recht reizende Stimmführung in dem Gange der Violinen hat, ein lebensvolles dramatisches Bild geliefert. Im zweiten Akt ist das Kolorit düsterer, der Schmerz der durch das Schicksal getrennten Geliebten in den beiden Einzelsätzen, nämlich der Arie der Isolina durch eine sehr eindringende, und in das Innere des Grams sich eingrabende Melodie, und in der Romanze des Theobald durch eine von sanfter Schwärmerei in rührende Klage übergehende Bewegung dichterisch bezeichnet, den Augenblick der Trennung beider durch das affektvolle Duett, dessen Mittelsatz in den Sturm der Leidenschaft eine besänftigende Ruhe bringt, recht elegisch geschildert. Nur die grofse Scene und Arie Boemondo's, in welcher er die Gefährten zu der nahen Unternehmung auf des Feindes Schlofs begeistert, tritt durch ihren kriegerischen Schwung, und das Finale mit dem leicht und graziös variirten Schlufsgesang in den erheiternden Gegensatz zu dieser Klage. Bei jener kriegerischen Arie hat man sich in den Schlufssätzen, welchen der Chor begleitet, an Spontini's Kortez erinnert gefunden, ohne mit Billigkeit in Anschlag zu bringen, dafs eine Auffoderung zu Muth und Kampf in der musikalischen Behandlung wohl immer fast so ausklingt, als die andere.

Man hat dem Texte der Oper Langweiligkeit und zum Theil Undeutlichkeit in den Motiven der Fabel, nämlich den Begebenheiten, welche zu dem Hasse der beiden Häuser Anlafs gegeben, vorgeworfen; es kann sein, dafs dem nicht ganz aufmerksamen Zuhörer Manches, was zur Erklärung der Vor-Fabel in den Recitativen des italienischen Textes und in den ersten Dialogen der deutschen Bearbeitung vorgetragen wird, entgangen ist, doch hat man sich auch anderwärts, namentlich in London (vergl. das Monthly Review vom Monat Mai) an den Text gestofsen; welcher denn doch nicht dunkeler und unzusammenhängender ist, als viele andere, welche man erträgt, wie z. B. viele, zu denen Rossini geschrieben hat, namentlich Riccardo e Zoraïde, Donna del Lago, Zelmira. Aber man liebt jetzt überhaupt in Deutschland ausschliefsend nur das Phantastische und Volkssagen-Gemäfse in Opern-Texten, und ist gegen die Gattung der sogenannten grofsen oder heroischen Oper eingenommen. (Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Beilage der Herren Gebrüder Franckh in Stuttgard.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 17. Januar. Nro. 3. 1827.

II. Recensionen.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. P. Rex.

Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

Während die Schlesingersche Musikhandlung uns vorzugsweise mit den berühmtesten Werken der heutigen musikalischen Bühne, z. B. Webers Freischütz und Oberon, Spontini's Olympia und Nurmahal bekannt macht, die Lauesche Musikhandlung sich vorzugsweise mit unsern jüngern, oder eine Zeitlang zurückgezogenen Tonsetzern befreunden zu wollen scheint und unter andern von Ludwig Berger und Felix Mendelssohn-Bartholdy herrliche Kompositionen hervortreten läfst: scheint sich die Trautweinsche Musikhandlung eine dritte Richtung, die Thätigkeit für Kirchen, Singakademien und höheres Gesangstudium in den Werken der Alten, ausersehen zu haben. Es ist erfreulich, an einem Orte, der sich immer entschiedener als Mittelpunkt des Musikwesens darstellen will, in den Operationen der bedeutendsten Verlagshandlungen einen entschiedenen und allerseits auf Gutes gerichteten Karakter zu erkennen. In allen jenen Richtungen ist Gewinn und Ehre zu erwarten: die Ehre nämlich, eine bestimmte und nützliche Thätigkeit treu verfolgt, nicht in hin- und herfahrenden Versuchen sich zersplittert zu haben. Es ist weder zu erwarten, noch zu wünschen, dafs eine solche Scheidung mit Ausschliefslichkeit alles ausser der Hauptrichtung Liegenden und mit gegenseitiger Monopolisirung durchgeführt werde; daher sehen wir neue Meisterwerke Beethovens, die ersten Kompositionen von Mendelssohn und Löwe, ältere von Berger, aus Schlesingerschem Verlage — viele Neuigkeiten, namentlich des Königstädter Theaters, aus dem Trautweinschen Verlage hervortreten. Allein es ist erlaubt und fördersam, sich mit der vorherrschenden Bestimmung eines jeden bekannt zu machen. Wir werden Gelegenheit nehmen, öfters auf diese Betrachtung zurückzukehren und so den Verlegern, die uns Gelegenheit geben, auch die ihrer eignen That gebührende Aufmerksamkeit vor der musikalisch-litterarischen Welt zu zollen.

* * *

Der vorliegende, vom Herrn Musikdirektor Rex in Berlin verfertigte Klavierauszug des Josua verdankt seine Herausgabe zunächst der seit einigen Jahren so sehr belebten und verbreiteten Theilnahme an Händel. Dafs dieses Werk der Einführung in dem deutschen musikalischen Publikum vollkommen werth ist, verbürgt vor allem der Name des grofsen Händel. Doch läfst sich nicht in Abrede stellen, dafs es manchem schon bekanntern, z. B. dem Messias und Alexanderfeste in Hinsicht auf Wichtigkeit und Kraft des Ganzen, dem Saul in Hinsicht auf Schönheit der Arien, nicht gleichkommt. Wenn man erwägt, dafs Händel neben zahlreichen Opern und kleinern Kompositionen, neben vielfachen Direktions-Geschäften und Reisen über vierzig Kantaten und Oratorien geschrieben: so mufs man schon darauf vorbereitet sein, nicht überall jene hohe und reine Begeisterung wirksam zu sehen, die uns aus dem ganzen Messias an-

spricht. Wenn man aber dann die Kraft und Herrlichkeit des alten Meisters empfunden hat und sich vorstellt, so wird man gewifs sein, in jeder seiner Schöpfungen kostbare Spuren derselben zu finden. Und so dürfen wir auch den Josua als ein an köstlichen Einzelheiten, besonders an herrlichen Chören, reiches Werk allen Musikfreunden, besonders den Singakademien, angelegentlich empfehlen.

Indem wir aber unsere nähern Betrachtungen über das Werk an dessen historisch-poetische Grundlage knüpfen wollen, erinnern wir uns vor allem, dafs auch Josua, wie fast alle händelschen Oratorien, auf dem Grunde des alten Testamentes ruht. Woher diese Richtung in einem so entschieden christlich-religiösen Sänger?

(Fortsetzung folgt.)

III. Korrespondenz.

Berlin, den 10. Januar 1827.

Konzert von Madame Milder-Hauptmann. Josua von G. F. Händel.

Dafs unsere herrliche, vorzugsweise dem Grofsen geweihte Milder von dem Abwege zu italischen Seichtigkeiten, auf dem wir sie bei ihren letzten Konzerten erblickt, zu dem ihr allein Würdigen zurückkehrt, ist gewifs ein höchst erfreuliches Zeichen. Gleich erwünscht ist es, dafs ein Theil der Singakademie und ihr Direktor, Herr Professor Zelter, sich bereitwillig haben finden lassen, eine so lobenswerthe, als bei uns seltene Unternehmung zu unterstützen. Um so mehr thut es dem Ref. leid, die That nicht überall dem guten Willen entsprechend nennen zu können. Was hier verfehlt worden, darf um so weniger verschwiegen werden, da ein verfehltes Zurückbringen des Alten die moderne Welt nur in ihrem Vorurtheil gegen dasselbe verstärken und gegen die Warnung vor den Verirrungen manches Neuen taub machen mufs.

Verfehlt nennt aber Ref. vor allem die Wahl dieses Oratoriums. — Seit einigen Jahren ist vornehmlich in Berlin unter den Freunden alter ernster Musik ein ausschliefsliches Anhängen an Händel Mode geworden, das dem Kenner, wie dem unbewufst aufnehmenden Laien als Einseitigkeit erscheinen und endlich unwirksam werden mufs. Ihr unverkennbar Gutes hat diese Richtung schon gehabt: eine Ausbreitung vieler händelschen Werke in Aufführungen und Klavierauszügen. Allein man sollte endlich neben dem Einen sich auch seiner grofsen Genossen und besonders des gröfsten, Sebastian Bach, erinnern: dann sollte man wohl bedenken, dafs manches Werk wegen vieler einzelner Schönheiten wohl für die Herausgabe, für Studium und Ausführung im kleinern Kreise, nicht aber für grofse öffentliche Aufführung geeignet ist. Dies gilt denn unter andern auch von Josua; die Gründe für diese Behauptung wird man aus der besondern Beurtheilung des Werkes entnehmen können. Möchte also doch niemand, der von dem Werk in seiner vollständigen Aufführung keinen befriedigenden Eindruck davon getragen, von näherer Bekanntschaft mit den schönen Theilen desselben abgewendet, oder gar verleitet werden, von diesem Eindruck auf Händel und die alte Musik überhaupt einen übereilten Schlufs zu ziehen!

Was diese Erinnerung noch dringender macht, ist: dafs sich über die Aufführung eine gewisse Mattigkeit (Ref. weifs es nicht anders zu nennen) verbreitet hatte, die das ohnehin nicht durchgehends anziehende und belebte Werk vollends an mancher Stelle wirkungslos, ja langweilig erscheinen liefs. Wohlunterrichtete versichern, dafs die Renitenz eines ausübenden Mitgliedes (ist die aber gegen den Direktor rechtmäfsiger Weise nur denkbar?) und eine wesentliche Veränderung im Orchesterpersonal am Abend der Aufführung die nächste Schuld der Verstimmung und des Mangels an Präzision und Energie tragen. Ref. weifs auch aus Erfahrung, dafs es fast unmöglich ist, wenn einmal der Zustand der Verstimmung und Stumpfheit eingetreten, die Ausführung wieder frisch zu beleben. Allein — Publikum und Beurtheiler sind an den Ausfall verwiesen.

Es ist weder erfreulich noch nothwendig,

in das Detail einer solchen Ausführung einzugehen; daher werde nur erwähnt, was sich zur Vertheidigung des Werks gegen den minder günstigen Eindruck darbietet. Dies ist zuvörderst die fast überall schleppende und monotone Bewegung, unter der auch ein noch lebendigeres Werk hätte leiden müssen. Aus einer zu langsamen Bewegung folgt unvermeidlich Schwächung des Rythmus und der bei Händel gerade so kräftigen und wirksamen Betonung, sodann Verwischung aller bedeutenden Melodieschritte, in denen wiederum Händel oft die treffendsten Züge musikalischer Deklamation niederlegt. Und doch ist die Uniformität des Tempo noch nachtheiliger zu nennen. Jene Dehnung schadet nur dem Einzelnen, während Monotonie der Bewegung alle Mannigfaltigkeit des Ganzen mit dem Scheine des Einerlei übergiefst. Eine unmittelbare Folge aus dieser Grundlage der Ausführung war denn namentlich in den Chören ein Mangel an wirksamer Betonung und Steigerung, an Licht und Schatten.

Wichtiger für unsere Erwägung wird übrigens eine solche Behandlung des Tempo mit ihren Folgen dadurch, dafs man sie neuerdings als gehörig und wesentlich für alte Musik hat ausgeben wollen; man hat an ihnen eine gewisse Ruhe und Gravität wahrgenommen, der denn diese gesetzte und gleichmäfsige Bewegung entsprechen soll. — Dem Ref. scheint diese Beobachtung so äufserlich, als wenn man in der Kenntnifsnahme von Helden des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts bei den Perücken und Kravatten ihrer Portraits stehen bleiben wollte. Doch führt schon dieser Grund zu der natürlichen Wahrheit: dafs die Bewegung sich nach dem Sinne der Komposition richten müsse. Da zeigt sich denn freilich in einem Theil der alten Werke ein so ernster und gewichtiger oder ruhiger Inhalt, dafs man unmöglich die manchem neuern Werke gebührende Leichtigkeit, Schnelligkeit oder Leidenschaftlichkeit jenem angemessen finden kann. Nun gewahre man aber in andern Theilen alter Kompositionen eine Lebhaftigkeit des Ausdrucks, eine Gewalt der Leidenschaft, die wenige der Neuen erreicht haben: so wird man es nothwendig aufgeben müssen, diese Theile mit jenen zusammen zu werfen und wird es für Recht anerkennen, dafs überall nicht einem übel-theoretischen Machtspruche, sondern der ewigen Naturwahrheit gehuldigt werde. Freilich haben wir keinen bestimmten Nachweis, wie Händel und seine Zeitgenossen ihre Tempi gewählt; Tradition eines so schwer bestimmbaren Gegenstandes ist schon deswegen unzuverlässig, weil die Erfahrensten zugleich die Aeltesten sind und die Bequemlichkeit des Alters auf den Nachklang der Jugenderinnerungen übertragen. Wenn wir aber sehen, dafs Händel alle Ausdrücke der Lebhaftigkeit und Leidenschaft, die den Neuern nur zu Gebote stehen können, nach Erfodern der Sache und Eingebung seines Genius angewendet hat, so dürfen wir nicht zweifeln, dafs er auch in der Bewegung nichts Anderm, als der lebendigen und vollen Wahrheit gefolgt ist. —

Diese Monotonie dehnte aber ihre Herrschaft sogar über den gröfsten Theil der Rezitative aus; und hier fällt der gröfste Tadel auf Madame Milder. Es mufs ihr gesagt werden, dafs Recitative eine höhere Bestimmung haben, als ihre, allerdings unvergleichliche Stimme in langen Tönen hören zu lassen, dafs der Ausdruck des Textes in freier, lebhafter musikalischer Deklamation Zweck des Rezitativvortrags ist und dafs das schönste Gedicht durch einen Vortrag, der die Silben gähnend auseinander zieht, langweilen, ein minder gutes aber unerträglich werden mufs, für jeden, der mehr hören will, als wunderschöne Scalatöne. Auch hier trägt unverkennbar jenes Vorurtheil über alte Musik die erste Schuld. Denn in Gluckschen und besonders Spontinischen Opern haben wir den hinreifsenden Vortrag lebhafter und leidenschaftlicher Stellen oft genug an Madame Milder bewundert, um zu kennen, wessen sie fähig ist.

Nächst ihr traten Fräulein Hoffmann, die Herrn Stümer und Blume in den Solopartien auf und leisteten viel Löbliches, wenn gleich auch von ihnen nicht gerühmt werden kann, dafs sie stets ganz lebendig auf die Sache eingegangen wären. Marx.

Leipzig, Freitag den 29. Dezember 1826.

Bemerkungen über K. M. v. Weber's Oberon, geschrieben nach der zweiten Darstellung der Oper auf dem Leipziger Stadttheater.

(Eingesandt.)

Seit Erscheinung des Freischütz, wodurch Weber besonders seinen Ruf als dramatischer Komponist zu gründen anfing, sind so verschiedenartige Urtheile über diesen grofsen Genius gefällt worden, dafs nun Ref., ehe er zu seinen Bemerkungen zum Oberon übergeht, auch sein Urtheil über das Karakteristische dieses Geistes erst darlegen will. — Wenn der wahre dramatische Komponist ein solcher ist, der nicht darauf ausgeht seine Individualität überall geltend zu machen, (wie viele italische Komponisten zu thun pflegen) sondern der sich, so viel wie möglich, aufzugeben weifs in fremden Karakteren, sich ganz in seinen Dichter versenkt, und auf diesem Standpunkte, in diesem Geiste seine Werke schafft; der es verschmäht, durch übermäfsige Rouladen und Tonsprünge das Ohr zu kitzeln, ohne

das Herz zu ergreifen, der das Element ganz in seiner Gewalt hat, in welchem sich sein Genius bewegt, der bestimmt und karakteristisch in Tönen ausspricht, was er will, der sowol im technischen als ästhetischen Theile seiner Kunst ganz einheimisch ist, der weder die Harmonie der Melodie, noch die Melodie der Harmonie aufopfert, kurz, der psychologisch wahr jede Saite des Gemüths anzuschlagen weifs — dann nehmen wir kein Bedenken, K. M. v. Weber für einen ächt dramatischen Komponisten zu halten, der wohl verdient, neben einen Gluck, Mozart, Cherubini gestellt zu werden. In ihm ist jenes Ideal eines wahren dramatischen Komponisten, eines kunstvollen Seelenmalers in grofser Vollkommenheit realisirt, sein Gesang ist innige Empfindung eines singenden Gemüths, sein Losungswort ist — Wahrheit; dies zeigt sich unverkennbar in seinen klassischen dramatischen Werken, besonders auch in seinen Gesangkompositionen mit Pianofortebegleitung. Um Weber's Kompositionen zu empfinden, und nachzufühlen was er gefühlt, dazu gehört nicht, wie man oft meint, grofse gelehrte Kenntnifs vom technischen Theile der Kunst, nein — ein reines, unverdorbenes Gemüth, ein Griff, der sich in verschiedene Karaktere hineinzudenken vermag — nur das sind die Haupt-Erfodernisse, um des Meisters Tonweisen zu genieſsen.

Wirft man ihm z. B. in seiner, leider noch nicht allgemein anerkannten Euryanthe (wovon der oft verworrene Text nach unserer Ansicht die Hauptursache ist) — Ueberladung, Erdrücken der Melodie unter die Harmonie vor, so glauben wir behaupten zu können, dafs Weber in Hauptzügen von seiner betretenen Bahn in keinem seiner Werke abgewichen sei. — Es ist ein schöner Weg, durch wenige Mittel viel zu wirken, aber gewifs ein ebenso guter, mit vielen Mitteln viel zu wirken; und wie oft wandelte nicht ein Beethoven, Mozart (wenn man die Zeit bedenkt, wo er schrieb) auf dieser Bahn? Wenn unser Weber oft viel Mittel braucht, um seinen Zweck zu erreichen, so sehe man dies doch nicht für Ueberladung an, und bedenke, dafs in jenem Werke (Euryanthe) die Leidenschaften oft auf den höchsten Gipfel steigen, dafs der Komponist sich natürlich auch bewogen fühlen mufste, die stärksten und kräftigsten Mittel zu gebrauchen, um jene energischen Karaktere (Lysiart und Eglantine) mit gröfster Wahrheit in's Leben zu rufen. Scheint es ferner, als ob in diesem Werke zuweilen die Melodie unter der Harmonie erliege, so trägt die gröfste Schuld der begleitende Theil, das Orchester; es spiele dieses nur immer mit gehöriger Diskretion (in der umfassendsten Bedeutung des Worts) und jene vermeinte Erdrückung der Melodie unter der Harmonie wird schwinden, die Melodie wird in lichter Klarheit hervorstralen. Man studire Weber's Kompositionen mit Besonnenheit, und unverkennbar wird sich zeigen, dafs seine Mittel seinen Zwecken völlig angemessen sind, dafs karakteristische Durchführung überall hervorleuchtet; und dies ist denn auch nach unserer Ueberzeugung in seinem leider letzten Werke, dem Oberon der Fall; er geht nicht — wie man hie und da meint — in seinem Schwanengesang einen andern Weg, indem er hier mit wenigern, einfachern Mitteln wirkt; nein — auch hier bleibt er auf dem von ihm als wahr erkannten Wege. — Er rollt mit dem Donner, braust mit dem Sturme, tobt mit dem Meere; — er schildert uns in der Rezia mit ergreifenden Tönen innige, hingebende Liebe; im Karakter des Hüon ritterliche Treue, Muth und Entschlossenheit; (würdige Seitenstücke zu den Karakteren einer Euryanthe, eines Adolar) er realisirt uns im Oberon und seinen Geistern ein ideales Reich mit frappanten, karakteristischen Zügen; — wo es grofse Zwecke zu erreichen gilt, wo die Leidenschaften gewaltig erregt werden sollen, da tritt er auch mit gewaltigen Mitteln auf — malt aber auch sogenannte Mittelkaraktere mit einfachern Tonmitteln, und greift mit zarter Hand in die geheimsten Saiten menschlicher Empfindung.

Ueber den Text der Oper hier ausführlich zu reden, kann nicht in unserm Plane liegen, eben so wenig kann es unsere Absicht sein, über das Wesen der romantischen Oper hier zu raisonniren. Wir verweisen daher nur auf einen frühern Aufsatz, den wir an die Redaktion gesendet haben, u. der im 42. Stück dieser Zeitung vom 18. Okbr. 1826 abgedruckt ist, unter dem Titel: „Ein Wort über die romantische Oper und L. Spohrs Berggeist insbesondere, (von Gon)"; wir bemerken daher nur, dafs Weber sich diesen Stoff selbst gewählt, Planché ihn nach der Sothebyschen Uebersetzung von Wielands Oberon zur Oper bearbeitet und Th. Hell diese Bearbeitung ins Deutsche übertragen hat. Weber arbeitete nach dem englischen Texte (doch wir wollen den Uebersetzer selbst reden lassen, siehe Vorrede zum Textbuche): „Es vergönnte mir mein verehrter Freund den Auszug der Noten für den Gesang, sobald ein oder das andere Musikstück von ihm vollendet war; ich ordnete die Unterlegung meines Textes darnach an, legte ihm diesen vor, besprach mich mit ihm darüber, behielt bei, oder änderte nach seinen Bemerkungen, bis die deutschen Worte ihm

nun selbst dem Ausdrucke seiner Töne so angemessen schienen, als es die schwache Kraft des Uebersetzers nur immer vermochte.“ —

Wer nun Sinn für Wielands unübertrefflichen Oberon hat und ihm Geschmack abgewinnt, der wird auch zugestehen, dafs die Bearbeitung dieses Stoffs zur Oper, unserm Dichter bei weitem mehr gelungen ist, als dieselbe Bearbeitung, welche Wranitzky in Musik gesetzt hat; man wird ferner zugestehen müssen, dafs auf der Leipziger Bühne viele ideale Schönheiten des Wielandschen Gedichts sehr gelungen verwirklicht worden sind; hingegen im Textbuche doch Manches verlangt wird, was schwerlich mit Glück und Geschmack wird dargestellt werden können; dazu rechnen wir z. B. die Scene, wo der Geist Puck die andern Geister zitirt, welche denn aus der Luft, Erde u. s. w. erscheinen und FF den originellen Chor anstimmen sollen: „Wir sind hier u. s. w.“ Ref. schlägt folgende Aenderung vor: die Elementargeister nämlich nicht erscheinen, sondern den kräftigen Chor auf verschiedenen Seiten hinter der Bühne, also unsichtbar ertönen zu lassen; wir glauben, die Wirkung wird erschütternder sein, als in Leipzig, wo zwar auch keine lebendigen Geister erschienen, statt dieser aber ekelhafte feurige Fratzen aus Felsen von Zeit zu Zeit hervorkuckten, wodurch aber eine falsche Wirkung hervorgebracht wurde; so kommen denn noch einige Luftfahrten u. s. w. vor, die in der Idee (wie in obigem Aufsatze dargethan ist) schön ausgemalt werden können, jedenfalls aber verlieren, wenn sie in der Sinnenwelt realisirt, dem Auge vorgeführt werden. Es läfst sich noch einiges Andere gegen den Text und dessen Durchführung sagen, was uns hier zu weit führen würde. Man sei aber billig und bedenke die ungeheuren Anfoderungen, welche an einen Operndichter gemacht werden, und ungeachtet der Mängel rechnen wir ihn doch immer zu den bessern Operntexten. —

Doch jetzt zur Aufführung der Oper selbst. Was die Ouvertüre betrifft, so glauben wir, dafs sie den Zweck völlig erreicht, den sie erreichen soll, nämlich den Zuhörer in die rechte Stimmung zu versetzen, die nöthig ist, um in den Geist der Oper eingeführt zu werden; ein Adagio sostenuto ed il tutto pianissimo possibile, in dem uns die lieblichen Klänge des ersten Elfenchors entgegenklingen, dient zur Vorbereitung des freudigen Allegro, in welchem mehrere Gedanken aus der Oper selbst geschmackvoll verwebt sind. Das Orchester führte sie trefflich durch, und das Publikum nahm sie mit ungemeinem Beifall auf. Der Vorhang rauscht auf, aber anstatt die im Textbuche Hells angedeutete Halle in Oberons Pallaste zu erblicken, wo goldne Säulen verheifsen werden, die mit silbernen Lilien umwunden sein sollen, wo man durch goldnes Gitterwerk im Hintergrunde in einen Garten mit Springbrunnen sehen soll, der von der untergehenden Sonne beleuchtet wird, erschaute man (wenn Ref. sich nicht irrt) den weltbekannten, aber schönen Pallast des Berggeistes aus Spohrs Oper gleiches Namens — dies ist zu verzeihen — aber gerügt mufs werden, dafs nun fast in demselben Geisterpallaste auch im dritten Akte Almansor, Emir von Tunis, residirte! — Also in diesem Pallaste erscheinen zu Anfang der Oper die zarten Elfen, welche pp den Chor: „Leicht wie Feentritt nur geht“ anstimmen; er ist mit Solo's verbunden und ohne Bässe gesetzt, wodurch der Gesang einen ganz eignen milden, lieblichen Anstrich bekommt. — (lauter Beifall.) — Oberon tritt in gröfster Bewegung auf und singt seine ergreifende Arie in C-moll: „Schreckensschwur.“ — Diese Partie, welche Weber für Tenor gesetzt hat, wurde hier, natürlich nicht gerade zum Vortheil der Komposition, von dem Bassisten Herrn Genast gesungen, welcher übrigens seine Rolle sehr brav durchführte und Beifall errang. Die einfache Vision der Rezia wurde von Dem. Canzi sehr schön vorgetragen. Der nun folgende Elfenchor mit durchflochtenen Solo's des Oberon, Hüon und Scherasmin „Ehre u. s. w.“ würde noch mehr auf das Publikum gewirkt haben, wenn er stärker besetzt gewesen wäre; überhaupt waren die Chöre: besonders der prächtige Schlufschor viel zu schwach. — Die leidenschaftliche Arie des Hüon (Hr. Vetter) können wir nicht ohne allen Tadel erwähnen; zwar führte der achtbare Sänger seine schwierige Aufgabe im Ganzen sehr wacker durch, doch hätten wir ihm zuweilen etwas mehr Kraft gewünscht, auch würde er noch mehr auf uns gewirkt haben, wenn seine Rouladen auf Sieg etwas leichter und deutlicher herausgekommen wären. Das folgende Andante con moto in dieser Arie gelang dem Sänger vorzüglich, desto schlechter spielte aber der Violoncellist das Ritornell zu diesem Andante; überhaupt hat Ref. nun schon einige Mal dergleichen Meisterstückchen von ihm gehört. — An diesen Satz schliefst sich ein un poco più moto, das nach unserm Dafürhalten etwas zu sehr pesante genommen wurde, der Sänger fühlte dies wohl, denn er sang poco a poco schneller. (Allgemeiner Beifall wurde ihm zu Theil.) Statt dieser herrlichen Arie hat Weber für Braham in London eine andere komponirt; der Komponist hielt die erstere für karakteristischer für den biederherzigen Hüon und wünschte deshalb,

dafs diese in Deutschland, jene nur in London figuriren solle; wäre nicht sehr zu wünschen, dafs die Leipziger Direktion auch diese Arie, welche in London mit grofsem Beifall aufgenommen worden ist, sich zu verschaffen suchte, und dafs Herr Vetter dann, (wenn auch gegen den Wunsch unseres Weber) das deutsche Publikum recht bald damit erfreute? — Das Finale des ersten Akts eröffnet die Rezia mit Recitativ und Arie, die gewifs nie ihre Wirkung verfehlen wird, wenn sie auch wirklich nicht so schön vorgetragen werden sollte, wie es von der lieblichen Canzi hier geschehen ist. Ein kleiner Satz der Fatime (Mad. Devrient) leitet zu dem freudigen Duett der Rezia und Fatime, woran sich denn der originelle Chor der Sklavinnen und der Haremswache mit obligatem Soprane (Rezia) schliefst, der wirklich von einziger Wirkung ist, besonders durch die leise Begleitung der türkischen Musik hinter der Bühne. (Beim Fallen des Vorhangs rauschender Beifall.)

Den 2. Akt beginnt ein imposanter Sklavenchor, der aber auch stärker besetzt sein mufs, als es hier der Fall war. Ref. hält diesen Chor in seiner Art für eben so karakteristisch und gelungen, wie den bekannten Türkenchor in Mozarts Entführung; er wurde mit lautem Beifall aufgenommen, der auch der folgenden innig empfundenen Ariette der Fatime: „Arabiens einsam Kind u. s. w.“ zu Theil wurde. — Hierauf wird das schöne Quartett: „Ueber die blauen Wogen u. s. w.“ von Hüon, der Rezia, dem Scherasmin (Hr. Fischer) und Fatime gesungen, welches brav ausgeführt, allgemeinen Beifall erhielt; es gehört diese Komposition zu denjenigen Tonstücken, welche, auch aus der Oper herausgerissen, gewifs das Herz eines jeden gebildeten Zuhörers ergreifen. — Die Scene wird geändert, der Geist Puck (Dem. Erhart) erscheint, welcher die Elementargeister zitirt. Weber hat diesen Karakter für die Altstimme gesetzt, und unser Ton-Meister zeigt hier wieder deutlich, was er im Gebiete des Romantischen zu wirken vermag, besonders in dem Chore der Elementar-Geister (presto agitato.) Das Orchester war trefflich, doch hat uns Dem. Erhard in dieser Rolle nicht sonderlich zusagen wollen, obwol sie gewifs ihr Möglichstes leistete; ebenso mufs, wie schon erwähnt, der Chor, zumal wenn er unsichtbar erschallt, sehr stark besetzt sein, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Die sich hier anschliefsende Musik zu dem Brausen des Meeres, zu dem Geheul des Sturmes will nicht beschrieben, sondern gehört sein. — Die folgende Preghiera des Hüon ist tief empfunden und wurde vom braven Vetter vollendet vorgetragen, es konnte daher nicht fehlen, dafs ihn das Publikum mit Beifallsbezeugungen überschüttete. — Wir kommen jetzt zu der Hauptpartie der Rezia, zu der grofsen Scena ed Aria: „Ocean du Ungeheuer!“ Obwol nicht zu leugnen ist, dafs Dem. Canzi alle ihre Kräfte aufbot, dem Ideale des Komponisten nahe zu kommen, so glauben wir doch, dafs diesem vollendeten Tonstücke, was alle Kräfte in Anspruch nimmt, in dem die gröfste Erhabenheit mit banger Furcht, erschütternder Schreck, mit freudiger Hoffnung, niederschlagender Kummer, mit höchster Freude wechseln, nur wenige Sängerinnen vollkommen gewachsen sind, und unter den uns bekannten, glauben wir, dafs nur die berliner Schulz diese Rolle ganz so wiedergeben kann und hoffentlich bald wird, wie sie sich wol unser genialer Weber gedacht haben mag; übrigens erhielt Dem. Canzi verdienten Beifall. — Das Finale dieses Aktes ist meisterhaft, es wird mit dem höchst lieblichen Gesange zweier Meermädchen eröffnet, welcher durch einfache Hornbegleitung sehr gehoben wird; an ihn schliefst sich ein origineller Geisterchor, in welchem Weber eine sehr vortheilhafte Textänderung vorgenommen hat; statt der Worte Hells:

„Flink und leicht,“
„Froh und flink,“

wählte Weber: das Wort: „wohlgemuth;“ er wirkte ganz eigen auf das Publikum, welches beim Fallen des Vorhangs in stürmischen Beifall seine Freude ausliefs.

Das erste Tonstück im 3ten Akte ist das von England und mit Recht so gerühmte Andante con moto nebst Allegro der Fatime: „Arabien mein Heimathland etc.“ welches auch von Mad. Devrient schön vorgetragen wurde, und mit dem darauf folgenden Duett (Scherasmin und Fatime) allgemeinen Beifall errang. — Das Terzettino (Hüon, Scherasmin und Fatima) eine Preghiera an den Oberon, kann nirgends ihren Eindruck verfehlen; sie ist zwar ein Terzettino der Länge, aber ein Terzett ihrem innern Werthe nach, und das kleine Tonstück will gesungen sein, so leicht es vielen aussehen mag. — Mit tiefem Gefühl trug Dem. Canzi die rührende Kavatine der Rezia: „Traure mein Herz etc“ vor, welche sie am Schlusse mit einem sehr geschmackvollen Zusatze verzierte. Allgemeiner Beifall krönte sie, wie auch Herrn Vetter, welcher das folgendo Rondo: „Ich juble etc.“ ebenfalls vortrefflich sang. Das Ballet und Chor mit Hüon ist so eindringlicher, lieblicher und leichtfafslicher Natur, dafs es gewifs bald zu allen möglichen Tänzen etc. umgetauft erscheinen wird; einen herrlichen Kontrast bildet gegen diese lieblichen Weisen der entrüsteten Hüons Gesang. (Rauschender Beifall.) — Von wahrhaft komischer Wirkung

ist der Anfang des Finale, wo die Muhamedaner durch Oberons Horn die Tanzwuth bekommen; das einfache Hornthema wird mit verschiedenen Modificationen fortgeführt, auch nachdem die wüthenden Tänzer sich entfernt haben und Hüon, Rezia, Scherasmin und Fatima im Quartett für des Hornes Macht, wodurch sie befreit sind, dem Oberon danken, welcher in dem folgenden Allegro furioso bei Donner und Blitz angekündigt, bei'm dolce mit seiner leider stummen Titania als versöhnt in Wolken erscheint, und einen für den Sänger sehr dankbaren Gesang anstimmt, der besonders bei der glanzvollen Beleuchtung gewifs immer beifällig aufgenommen werden wird, zumal das „Lebewohl" am Ende.

Die Scene wird geändert und bei einem pompösen Marsche ziehen Wachen, Edle und Damen in den Pallast Karls des Grofsen ein, welcher den Hüon nebst seiner Braut, leider auch stumm, willkommen heifst; ein prächtiger Chor zum Lobe des Hüon und der Rezia (der aber viel zu schwach besetzt war) schliefst die Oper. —

Dies über die einzelnen Pieçen, zum Schlufs noch einige Bemerkungen: Was die Besetzung der Rollen betrifft: so erinnern wir noch Folgendes: über den Oberon uud Puck haben wir im Allgemeinen unser Urtheil abgegeben; der Geist Droll (Sprechrolle) in Dem. Lauber besetzt, hat uns nicht erbaut; Hüon sang seine Partie im Ganzen trefflich, nur Schade, dafs er etwas zu kleiner Statur ist; auch hat uns sein Kostüm nicht gefallen wollen; dessen Knappen Scherasmin sang und spielte Herr Fischer karakteristisch; den Harun al Raschid (eine unbedeutende Sprechrolle) gab der treffliche Bassist Hr. Köckert; dessen Tochter Rezia, wie bekannt, Dem. Canzi, die in mehreren Pieçen ausgezeichnet war; die Fatime sang und spielte besonders Madame Devrient mit allgemeinem Beifalle; die alte Namuna, der Fatime Base (Sprechrolle) war von Mad, Köckert zu jugendlich gehalten, und in sofern als verfehlt anzusehen. Der Babekan (Sprechrolle) war von Herrn Burghardt besetzt, den Almansor spielte der rühmlichst bekannte Herr Stein und als Raschana, dessen Gemahlin, erwarb sich Mad. Miedke durch ihr Spiel rauschenden Beifall; die andern unbedeutenden Rollen lassen wir unerwähnt. Uebrigens mufs man der wohllöblichen Theaterdirektion zugestehn, dafs sie fast unter allen deutschen Direktionen stets bemüht ist, die Meisterwerke neuerer Komponisten zuerst in die Scene zu setzen, und zwar, besonders den Oberon, mit einer Pracht, die zu bewundern, und mit einem Fleifse, der sehr zu loben ist; jedes wirkende Mitglied sucht nach Kräften das geniale Meisterwerk unseres zu früh geschiedenen Weber zu verwirklichen, das Orchester behauptete seinen alten Ruhm, die Kostüms waren prachtvoll und unter den Dekorationen sind mit Auszeichnnng zu nennen: sämmtliche Wolkenerscheinungen, der persische Kiosk, ein Zimmer der Rezia, wo man im Hintergrunde durch eine Balustrade in die Gärten des Pallastes, vom Mondlichte erhellt, sieht, der Saal des Harun, das wogende Meer, Roschana's Zimmer und die Erscheinung des Oberon im letzten Akte. Die Aufführung war im Ganzen vorzüglich zu nennen, nur mögen die guten Leipziger nicht glauben, wie Ref. aus dem Munde Vieler hörte, und wie selbst im Tageblatte publice ausgesprochen war, dafs kein Theater in Deutschland diese Oper so gut aufführen würde, wie hier geschehen, noch weniger würde sich eins finden, welches diese Aufführung übertreffen würde, und was die Pracht anbelangt, so wäre sie hier erschöpft und könnte nicht überboten werden — nun das sind leicht verzeihliche Redensarten — wir sind aber überzeugt, dafs wenn die Direktion der Königlichen Bühnen in Berlin diese Oper in Scene setzt — und Gott gebe, zur Ehre der Kunst recht bald — dafs diese Berliner Aufführung der Leipziger nicht nur gleich kommen, sondern sie auch in mehrfacher Rücksicht überbieten wird; denn was Dekorationen, Ballets, Chöre und Orchester betrifft, so möchten doch wol diese allerwenigstens die Waage halten, und was die Besetzung der Gesangsrollen anbelangt, so möchte doch wol

eine Rezia-Schulz einer Rezia-Canzi,
ein Hüon-Bader einem Hüon-Vetter,
eine Fatime-Seidler einer Fatime-Devrient,
ein Scherasmin-Devrient jun. einem Scherasmin-Fischer,
ein Oberon-Stümer einen Oberon-Genast,
ein Puk-Hoffmann einem Puk-Erhart

gleich zu stellen sein. — Doch genug, wir wünschen von Herzen, dafs nun andere Direktionen recht bald sich beeifern mögen, dieses letzte Werk Webers, auf den Deutschland stolz sein könnte, in die Scene zu setzen; möge überall die herrliche Tonschöpfung mit dem Kunsteifer aufgeführt werden, wie es in Leipzig unverkennbar geschehen ist.

Halle. G. O. N.

Leipzig, den 19. Dezember 1826.

Tebaldo ed Isolina von Morlacchi.

(Schlufs aus No. 1.)

Dafs der Text, welchen man den italischen Worten untergelegt hat, nicht überall ganz

kehlgerecht und sangbar ist, wie z. B. bei den Worten: „schon zuckt der Stahl," „was thust du," und in einigen andern Stellen, kann bei der Schwierigkeit der Aufgabe kein drückender Vorwurf sein. Ich glaube, es mufs Jemand Musiker und Sänger von Profession und zwar durch lange Uebung geprüfter Virtuos sein, um alle Bedingungen einer solchen Uebertragung, die musikalischen sowohl als sprechlichen zu erfüllen. Im Vorbeigehen nenne ich Ihnen den deutschen Text zur Donna del Lago, von dem ehemaligen Sänger Grünbaum als sehr verdienstlich.

Vergönnen Sie mir über die Darstellung noch einige Worte; dafs sie fleifsig und von besonnener Anstrengung zeugend war, habe ich Ihnen schon oben im Allgemeinen gesagt. Freilich würde sie noch mehr in jeder einzelnen Nüance nach des Komponisten Absicht diskret und zart behandelt worden sein, wenn Morlacchi selbst die letzten Proben und die Aufführung hätte leiten können, und nicht durch sein Dienstverhältnifs in Dresden verhindert gewesen wäre, der desfallsigen Einladung der hiesigen Direktion Folge zu leisten. Im Orchester fehlen für die bedeutenden obligaten Stellen so delikat vortragende Künstler, wie in der Dresdner Kapelle die Herren Cottin, Tietz und Kreier sind.

Dlle. Canzi hat, was die Gediegenheit, die Genauigkeit und den Ausdruck im musikalischen Vortrage der Partie der Isolina betrifft, keinen Wunsch übrig gelassen; da die Arie des zweiten Aktes in ihrer nicht unbedeutenden Länge eine so frische, jugendliche Brust verlangt, als die Palazesi in ihrer vollen Kraft wirklich besitzt, so war sie mit Verstand gekürzt, um die Kraft der physisch-schwächern hiesigen Sängerin nicht zu erschöpfen. Dafs in dem Duette des zweiten Aktes der Mittelsatz lebhaft beklatscht wurde, ist dem trefflichen Einverständnifs der jugendlichen Sängerin mit Dlle. Erhardt, welche den Tebaldo sang, zu verdanken.

Diese letztere hat uns auch in dieser Partie mit Ruhm gezeigt, wie sehr sie die trefflichen Muster des italienischen Virtuosengesanges, welche sie bei ihrem Aufenthalte in Wien gehört, und den Unterricht guter italienischer Gesanglehrer zur Ausbildung ihres eigenen schönen Talentes mit Erfolg benutzt hat. Sie hat das schönste Stück ihrer Rolle, die schwärmerische Romanze mit viel Geschmack und mit Empfindung gesungen, die beiden Duette mit Affekt vorgetragen, und sie würde auch in der ersten Arie noch mehr Glück gemacht haben, wenn hier nicht die Anfoderungen an brillanten und kolorirten Virtuosen-Gesang zu hoch gesteigert wären, um vielleicht von irgend einem andern Sänger als dem, für welchen die Partie gesetzt ist, Velluti, befriedigt zu werden. Denn eine gewisse Befangenheit, welche das bescheidene Mädchen ziert, hält Dlle. Erhardt oft ab, ihre, wenn auch nicht umfangreiche und leicht bewegliche, doch schöne und kräftige Stimme ganz geltend zu machen.

Sehr schön sang Herr Vetter mit seiner, in Umfang und Kraft wahrhaft seltenen Stimme den Boemondo, obwol weder die Rolle, als eines Alten, noch die Lage der Stimme, welche mehr für einen Tenore comodo oder Bariton eignet, seiner Jugend und Individualität entspricht. Herr Köckert war durch Anstand und Vortrag als Romano gewinnend.

IV. Allerlei.

Anekdote.

Eine hübsche Geschichte ist vor einiger Zeit bei einer Organisten-Probe vorgefallen. Ein Hochlöblicher oder Wohledler oder Hochweiser Rath hatte einen gewissen A, der gut Flöte bläst nach dortigem Begriff (d. h. er bleibt nicht gerade stecken) dann einen gewissen B, der eine leidliche Violine spielt und einen gewissen C, der als Musiklehrer den Petitmaitre in der Gegend macht, zur Abnahme der Orgelprobe bestimmt. Einer der die Probe mitmachte, der eine ordentliche Schule durchgemacht und sonst treu, offen und ehrlich war, und dem ein bestimmter Ruf vorausging, setzte sich auf die Orgelbank und that einige Griffe in Nachahmung. Gleich schrien die 3 Herren im Unisono: „Eine köstliche Fuge!" — Der Organist setzte ab und sagte: „Nein meine Herren, das war noch keine Fuge; wenn Sie aber noch keine gehört haben, so geben Sie jetzt ein wenig Achtung: ich werde Ihnen eine spielen." — Sind dergleichen Fälle nicht häufig? Wie lange wird es noch so bleiben? Wie war es doch ganz anders, als Mattheson seine Organisten-Probe schrieb! Mancher wird über dies alte Buch die Nase rümpfen; aber wahrlich, das verdient es nicht. Lernet erst daraus und macht's besser!

H.

Bekanntmachung.

Die von Dresden eingesandte, wahrscheinlich nur aus Versehen ununterzeichnete Korrespondenz kann nicht abgedruckt werden, wofern der Verfasser sich nicht wenigstens dem Redakteur nennt. Auf Verlangen wird ihm aber strenge Anonymität zugesichert werden.

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

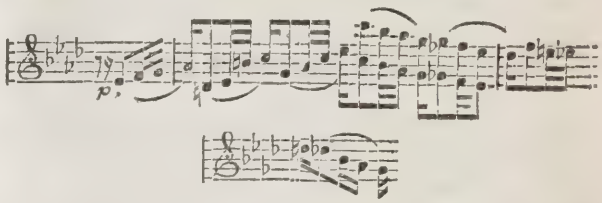
Vierter Jahrgang.

Den 24. Januar. Nro. 4. 1827.

II. Recensionen.

Quatuor, Op. 127 von Beethoven. Mainz, bei Schott's Söhnen.

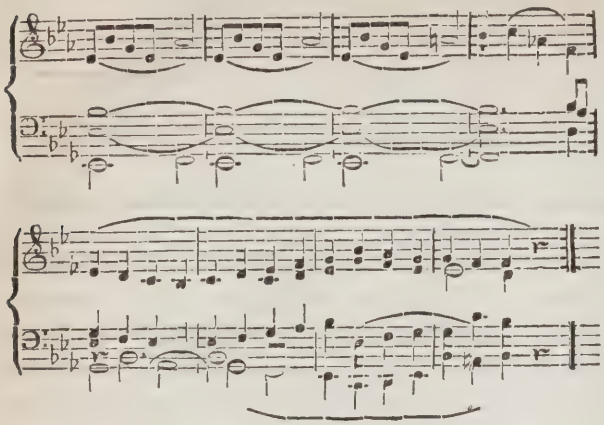
Man mufs sich daran gewöhnen, bei den neuesten Werken dieses grofsen Tonkünstlers nach den ersten drei bis sechs Anhörungen immer noch behutsam mit seinem Urtheile zu sein; nicht etwa, weil es Beethoven, der Berühmte, ist, von welchem das Werk kommt, und er schon als solcher eine günstige Meinung für sich hat; oder weil andre berühmte Männer günstig und preisend über sein Werk öffentlich urtheilen werden, — sondern weil man gewöhnlich vor sich selber hernach in nicht geringe Verlegenheit kommt, wenn das Werk anfängt, sich dem Geiste zu erschliefsen, der anfänglich so bereit war abzuurtheilen, der sogar die Beweise in den Händen zu haben glaubte, indem er einzelne Stellen für harmonischen Unsinn zu erklären wagt, oder für Ausbrüche einer wunderlichen Laune, die, nur der Neuheit wegen, nach dem Illegalen hascht, um absichtlich zu frappiren und zu inkommodiren. — Bei alle dem geht es einem doch sonderbar gerade mit solchen Tonstücken von Beethoven. Sobald man nur weifs, dafs ein neuer Beethoven sich dem einfachen Heerd des Hauses genahet hat, schiebt man alle Lieblingsneigungen, ja wol gar alle Berufsgeschäfte zurück, um nur erst zu hören, ob der Wind Nord-Ost, oder Süd-West weht, der das willige Schiff der Seele, und seine Seegel, die Empfindungen, anwehen soll. — Und siehe da, man steht nach dem ersten Durchspielen unwillig auf, hat nichts gehört, obschon man alles gesehen; hat nichts empfunden, obschon es nicht an Elasticität der Empfindung fehlte. — Lieber geh' ich spazieren, hinauf auf das hohe Seeufer, da weifs ich doch, was ich sehe; und wenn ich empfinde, dafs ich empfinde; und ich höre, dafs ich etwas höre. Was hilft mir das allerdings oben auf dem Berge wiederklingende:



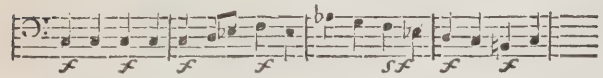
wie war's doch weiter? Es wäre mir auch nicht wieder beigefallen, wenn die obersten Buchen-Zweige da hoch oben nicht immer sich so gesellig und freundlich im Abendhauche und in Freiheit schaukelten. — Und nichts weiter hab' ich von meinem zweistündigen Bemühen, etwas Rechtes zu geniefsen! — Verlohnt sich das der Mühe, ist das der Dank, den Beethoven seinen Exekutirenden für ihr Bemühen giebt? Warum der Mann nur so, und nicht anders schreibt! Wie viel häfsliche Stellen habe ich verarbeiten müssen, gegen alles Ohr und alle Schönheit! Der Mann giebt sich unnütze Mühe, er ist fertig, und weifs nichts mehr. — Er ist taub und kann nichts mehr hören; ob er wol Violine spielen kann? Ich glaub' es kaum; wie schwer das alles liegt, so hoch, wie unbeholfen das klingt, er sollte die Violine lernen spielen u. s. w.

Man kehrt heim. — Die Stelle ist aber doch schön, das mufs wahr sein, und man weifs doch daraus, dafs Er es geschrieben hat, ein Anderer könnte so etwas — —

Wie war doch der Schlufs, ganz sonderbar lebendig. — So riesengrofs. — Und ein sonderbares Finale-Thema:



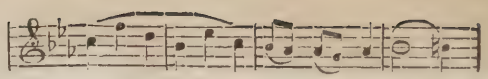
und es scheint tüchtig durchgeführt zu sein, wie obligat die Stimmen laufen, als gingen sie sich nichts an, und doch haben sie dasselbe. Und der pochende Gegensatz:



Das Ding scheint doch der Mühe werth zu sein. — Man mufs es öfter hören. Also noch einmal. — Auch à quatre mains mufs man es durchnehmen, jede Woche einen Satz recht ordentlich. —

So geräth man unwillkührlich hinein in den Zauberkreis des Meisters, in welchem man immer mehr Linien und Figuren wahrnimmt, die sich der Seele bemächtigen, so dafs man sie nicht wieder los werden kann. Die unbequemen Harmonien sind alsdann die weifsen Streifen der Milchstrafse, die nur des Sehers Rohr kennt, oder auch nicht kennt, welches gleichviel ist. Genug, Sterne aller Gröfsen feiern ihren stillen, erhebenden Zug um den ausgespannten Zauber-Horizont, und man erkennt freudig den schaffenden Genius in Nacht und Licht.

Das pompöse kleine Maestoso im Anfang, welches zuweilen wiederholt in den sinnigen, stillen Reigen des ersten Satzes hineinschlägt, ist wie eine Verheifsung dessen, was der erste Satz Süfses und Neues geben wird. Das Thema:



ist ein seliges Umfangen voll Jugend und Anmuth, ein Naturklang, der nicht verlischt und Merkwürdiges gebiehrt, und sich noch durch die folgenden heterogensten Gedanken kaum merklich hindurchzieht. Das ruhende Adagio liegt beinahe still, wie ein See, der das Leben in sich hat. An ihm bewegt sich jenes schon erwähnte liebliche Andante, so reich und so frisch wie Ufergruppen. Eine andere Seite der Gegend wird befahren, (Rückkehr des Adagio) und noch ausgeführtere Bilder der Bewegung schweben auf und nieder in dem längeren Andante, welches den zweiten Theil beschliefst. Ein barockes Scherzo unterhält wenigstens den Ausübenden, wie denn überhaupt diejenigen Tonstücke des Komponisten sehr oft die unterhaltendsten genannt werden können, die am wenigsten den alltäglichen Anfoderungen an das, was man stereotyp-schön nennt, entsprechen; diese sogenannten Schönheiten der Musik erwecken aber bekanntlich nicht selten Ueberdrufs nnd Langeweile, diejenigen beiden Hauptfeinde der Tonstücke, die Beethoven ganz besonders flieht und vermeidet. Wo er nicht schön ist, ist er wenigstens interessant. Ein Presto in Es-moll unterbricht das antike Scherzo mit einer hinreifsenden, sonderbaren Melodie, die man fast eben so sehr fürchtet als liebt. —

Soviel ist gewifs, dafs Beethoven in diesem Tonstücke noch Gröfseres gegeben hat, als in seinen vier letzten grofsen Quartetten, was doch viel sagen will. Die Stimmführung ist bewundernswürdig selbständig in jeder der vier Stimmen. Allerdings sind herbe und auffallende Härten in einigen Stellen durch dieses fast eigensinnige Stimmführen gegen die Harmonie entstanden, die besonders „gesehen" Bedenken erregen. Oft sind die Stellen und Gedanken der Sätze bis in das Unschöne für unsere Empfindung in die Höhe geschraubt, und demungeachtet kann man nicht davon loskommen und möchte auch diese nicht missen. Welche Gewalt übt dieser Geist auf andre aus! Wie ähnlich sind in dieser Bezie-

hung seine Werke denen eines berühmten Dichters Deutschlands. Wo soll das nur noch hin? Viele dieser nnd ähnlicher Bedenken müssen aber schwinden, wenn man sich in das individuelle Leben und Tondichten dieses Geistes versetzt, der in jedem Falle nicht die Absicht hat, so zu komponiren, sondern den sein Geist und seine Begeisterung auf Wege bringt, die denen des Johannes in der Apokalypse zu vergleichen sind. Für seine Subjektivität war diese Tonsprache gewifs ganz natürlich, er wundert sich gewifs, wenn auch selbst seine Verehrer auszurufen anfangen: „non plus ultra!“ — Für ihn ist dieses Tonstück gewifs reizvoller und schätzbarer, als seine lieblichsten Jugendempfindungen. Er mag sich selbst wundern, wenn man ihm in kritischen Blättern einzelne Stellen vorzeigt, die allein wie monstra aussehen; wie wenn man aus Raphaels Transfiguration den Kopf des besessenen Knaben herausschneiden wollte, und sagen: dieser Kopf ist nicht schön. — Hierin mufs man nun wohl dem Beethoven, als grofsen Tondichter, das Feld räumen, blos deshalb, weil er es für gut hält, so und nicht anders seine Glanzpunkte zu schattiren. Was können wir auch machen? — Aufhören, seine Schöpfungen zu geniefsen? — Ja, wer das könnte! Er hat zu viel Raum gewonnen in den Seelen seiner Zeitgenossen, und wird noch mehr gewinnen in spätern Geschlechtern. Was hilft unser Reden, wenn er Zauberkreise macht? — Er läfst sich nicht stören, nicht einmal eine Antikritik schreibt er, in welcher er doch ad oculos demonstriren könnte, dafs eine sumpfige, Nebelgestalten erzeugende Gegend auch eine Landschaft, das Knarren eines vom Sturm bewegten Urbaums auch eine Musik sei, dafs das unnütze, vielleicht böse Pläne brütende Nacht-Gespräch zwischen vier Räubern in einer verfallenen Felsenfeste, ihr wüstes Lachen und Balgen, auch Stoff zu einem Scherzo sei etc. etc. Man höre auf, den Beethoven zu spielen, diesen Rath mufs man Jedem geben, der unzufrieden mit seinen Unschönheiten und wohl zufrieden mit seinen Schönheiten ist.

v. d. O.; r.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. P. Rex.
Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

(Fortsetzung aus No. 3.)

Um diese Erscheinung in Einklang mit Händels Karakterbild, wie es uns aus seinen Werken entgegentritt, zu bringen, müssen wir Zeit und Ort, unter deren Einflüssen er stand, in Betracht ziehen. Wir finden ihn in dem protestantischen und volksthümlichen England, in einer Zeit, wo Bibellesung noch in voller Frische unter allem Volke herrscht, wo ein neben seiner Religiosität tüchtiger, lebenskräftiger Schlag Leute — weniger die tiefere Idee des Christenthums und der heiligen Schriften überhaupt zu ergründen, als aus diesen praktische Lebensweisheit, Erbauung, Befriedigung aller geistigen, mit dem Leben zunächst und unmittelbar verbundenen Bedürfnisse zu schöpfen wufste. Dieser besondern Weise von Popularisirung der Religion (in der das Ferne und Heilige in die Nähe gezogen und der Gegenwart nach deren Sinne angepafst werden sollte) hat nun, wie es scheint, der mehr geschichtliche, der äufsern That zugewandte Inhalt des alten Testaments zugänglicher sein müssen, als der mehr dem Geist geheiligte Inhalt des neuen; und so finden wir denn auch Händel, den Mann des Volkes, unermüdet in der Erzählung alttestamentarischer Geschichten, unermüdet, sie mit Lobgesängen, Weissagungen und göttlichen Befehlen zu mischen, wie wir es in den alten Schriften lesen; und nicht allein dieser ganze Inhalt war den Protestanten seiner Zeit stets willkommen, sondern auch Händels Auffassung wahrhaft aus der Seele seiner Zuhörer genommen: selten geschichtlich objektiv, stets aber tüchtig, sinnes- und glaubenstreu und theilnehmend, oft auf das Innigste.

Begeben wir uns auf diesen Standpunkt, so erwirbt sich Josua und jedes Händelsche Oratorium gleichen Inhalts volle Anerkennung; die stetige Richtung auf die Geschichte und das alte Testament, die Auswahl, ohne sonderliche Rücksicht auf künstlerische Ergiebigkeit,

sind dann vollkommen gerechtfertigt. — Unser Standpunkt ist ein anderer. Wir dürfen wohl annehmen, dafs der Mehrzahl unter uns die Erzählungen von den Thaten des Stamm-Volkes nur als geschichtliche, wie alle Geschichte belehrende, Urkunden erscheinen und dafs wir das Religiöse und Heilige nicht in der äufsern Begebenheit, sondern in der ihr inwohnenden Idee, in dem Gedanken des Christenthums, zu erfassen trachten. Merkwürdig ist es, dafs wir diese Anschauung schon in einem Zeitgenossen Händels verwirklicht finden, in Sebastian Bach. In seiner grofsen doppelchörigen Passion sind die Juden und alle Individuen unter und neben ihnen mit objektiver Wahrheit gezeichnet; daneben ist das Heilige im Christenthum und besonders in Jesus selbst über alles jenes Menschliche hinausgehoben. Ungeachtet des grofsen Ansehens, das Bach unter seinen Zeitgenossen und ihren Nachfolgern fand, ungeachtet zahlreicher Biographien und unermüdeter Parentationen, ungeachtet er Söhne und Schüler hinterliefs, die fähig waren, seine Werke zu verbreiten und litterarisch der Welt näher zu rücken, ungeachtet man ewig wiederholt, dafs er der gröfste Tonsetzer gewesen: ist er doch noch nicht erkannt. Selbst das Erscheinen seiner grofsen Werke, aus denen man ihn allein ganz zu erkennen vermag, scheint einer Zeit aufgehoben, in der man fähig ist, auf die Idee derselben einzugehen, nicht blofs sie in äufserlicher Anschauung (wie Forkel und alle Frühern) als harmonische und kontrapunktische Paradigmato aufzunehmen. —

Kehren wir aber zu unserm Josua zurück, so finden wir in ihm eine Erzählung, die uns kaum anspricht. Josua hat die Israeliten eben durch den Jordan geführt und das Volk singt Gott ein Loblied. Jericho's Zerstörung wird durch einen Engel befohlen und vom Volke mit Josua beschlossen. Die Mauern von Jericho brechen dem Posaunenschall und Feldgeschrei, Der Sieg wird durch ein Loblied gefeiert. Der Krieg gegen Ai beginnt unglücklich, endigt mit Sieg. Adonizek wird unter dem Stillstande der Sonne und des Mondes besiegt. Othniel, der Achsah, die Tochter des Stammfürsten Kaleb liebt, erobert für diesen die Stadt Debir und erwirbt sich dadurch seine Braut. Lobgesänge beschliefsen.

In der Trockenheit der Fabel ist aber Dürftigkeit und Interesselosigkeit für einen grofsen Theil des besondern Inhalts bedingt. Daher stofsen wir besonders auf eine Reihe von Arien und Rezitativen, die zu sehr von wärmern Inhalt entblöfst, zu sehr der Mode händelscher Zeit angepafst sind, als dafs sie jetzt, verlassen von der Mode und dem Interesse für jede biblische Fabel, noch Theilnahme erwecken könnten. Hierhin gehört sogleich das erste Rezitativ und Arie des Kaleb (No. 3 und 4), in denen dieser den Josua preiset, Rezitativ und Arie des Josua (No. 9 und 10) in denen zu Dankbarkeit gegen Gott aufgefodert wird, desselben Recitativ und Arie (No. 15 und 16) Aufruf zur Schlacht, das Duett der Liebenden (No. 22) Kalebs Recitativ und Arie (No. 28 und 29) in denen Jericho's Zerstörung beschrieben wird — und gar vieles hier nicht näher Aufzuführende.

(Schlufs folgt.)

Drei Balladen von Herder und Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von C. Loewe. Berlin, bei Schlesinger. Preis 25 Sgr.

Auch das Erscheinen des dritten Heftes der Loeweschen Balladen zeigen wir dem musikalischen Publikum mit wahrer Freude an. Es enthält: 1) Abschied (Comitat) von Uhland; 2) Elvershöh (dänische Ballade) von Herder; 3) die drei Lieder von Uhland. Wie in den frühern finden wir auch hier, treues Auffassen des Karakters der Ballade im Allgemeinen, gelungene Schilderung der darin vorkommenden Individuen und musikalische Malerei, die nirgends in affektirtes Spiel ausartet. Kurz: dramatische Wahrheit, dramatisches Leben, durch Form, Vortrag und Begleitung, das Mittel zwischen Lied und Monodrama haltend, also Ballade. Aber dennoch ist's eben die Form und zwar im strengsten Sinne genommen, wir möchten sagen: das musikalische Format, worüber

wir mit dem Komponisten zu rechten geneigt wären. Trotz der kühnsten und neuesten Ideen, welche Herr Löwe seinen Texten unterlegt, fängt doch etwas Stereotypes an, sichtbar zu werden; wahrscheinlich die Folge, dafs er vorzugsweise und zu Anfange (denn es ist noch von einem Opus 3 die Rede) sich gerade nur mit einer Gattung musikalischer Dichtung beschäftigt. Besonders erscheinen die mannigfaltigen Abänderungen (oft nur in einer Note verschieden) des Akkompagnements gesucht, nicht als freier Erguſs des Sängers, sondern am Klaviere ausstudirt, und oft sogar recht mühsam. Sollte dies nicht vielleicht aus einer falsch verstandenen Ansicht über das Wesen der Ballade hervorgegangen sein? Die Ballade soll mit dem Liede nichts gemein haben — also auch nicht das gleiche Akkompagnement zweier Strophen, die doch übrigens von Seiten des Dichters dem Inhalte nach, sogar schon von Seiten des Komponisten der Melodie nach, einander gleich sind! Dadurch wird aber eine Ballade noch nicht karakterisirt, wenn sie es nicht übrigens schon zufolge ihrer ganzen musikalischen Anlage ist, wie dies doch bei den loeweschen bis jetzt immer der Fall war. Der geschätzte Herr Verf. hat sich manche tondichterische Lizenz herausgenommen; möge er künftig auch in dem genannten Punkte mit mehr Freiheit handeln. — Als vorzüglich gelungen, wie man dies wol bei Liederheften zu thun pflegt, können wir von diesen drei Balladen keine einzige hervorheben; sie sind es alle drei; am schwierigsten in der Ausführung die letzte, worin das tiefe g, fis, für den Sänger, dem diese Töne zu Gebote stehen, allerdings von der herrlichsten Wirkung sein mufs — krampfhaftes Zittern vor Wuth und Freude — wer aber nicht so tief hinabreicht (und das wird leider der Mehrzahl so gehen) der resignire nur geradezu auf den Vortrag dieses Stückes; denn die fehlenden Töne in der hohen Oktave zu ersetzen, wäre sinnlos und ganz der Intention des Komponisten zuwider. — Stich und Ausstattung gut.

4.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composée et — — par J. P. Pixis. Leipzig chez Probst. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Vorliegendes Werk ist eines der wenigen guten aus der MassePianoforte-Kompositionen, womit die pariser Klaviercembalisten Stadt und Land überschwemmen, Die Hauptmotive dieses Trio's sind, wenn auch nicht originell, doch neu und mit Gewandtheit durchgeführt; übermäfsige Schwierigkeiten sind darin nicht zu besiegen, und die den schweren Rollen beigefügte Fingersetzung macht es zugleich instruktiv. Ein musikalischer Mifsgriff scheint dem Ref. in der Instrumentation des letzten Satzes vorgefallen zu sein. Das Fortepiano introduzirt selbigen mit einer einseitigen (d. h. eine Seite langen) Kadenz, welche erwarten läfst, dafs in dem darauf folgenden Finale sich für den Spieler die glänzendsten Aussichten eröffnen werden. — Man sieht sich aber getäuscht. Das Fortepiano tritt urplötzlich ganz bescheiden zurück, überläfst seinen Begleitern Melodie und Passagen, und begnügt sich mit einem höchst einfachen Akkompagnement — bis zum Schlufs, wo es noch einmal wieder aus seinem $\frac{6}{8}$ Schlummer erwacht. Die vorgeschriebene Kadenz, Präludium, oder wie man die klein gestochenen Noten gerade nennen will, scheint also in Wahrheit eine eben nicht nothwendige Zugabe zu sein. 4.

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, composée et — — par Henry Marschner. Oeuvre 36. Leipzig chez Hofmeister. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Wer einmal recht seelenvergnügt sein will, der nehme dieses Quartett vor; es spricht sich darin eine ungebundene (auch in Hinsicht der Durchführung, womit es eben nicht sehr sehr genau zu nehmen ist) Fröhlichkeit aus, die nirgends zügellos wird. Die Schreibart im Basse des vorletzten Taktes auf S. 20 ist keine Orthographie. Desgleichen der letzte Takt, Seite 26. — Die Aehnlichkeit marschnerscher Kompositionen mit denen C. M. Webers, welche schon vielfältig aufgefunden und getadelt wor-

den ist, tritt im vorliegenden Quartett nur an sehr wenigen Stellen hervor. 4.

Messe in F-moll, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Klarinetten, 2 Hörner und Orgel, komponirt von Joseph Schnabel, Kapellmeister zu Breslau. Breslau, bei C. G. Förster. Preis 3 Rthlr.

Die Ausgabe dieser Messe ist in den genannten Stimmen besorgt, ohne Partitur; ein Verfahren, welches die Aufführung eines Werkes sehr erleichtert, vorausgesetzt, dafs es von einem so beliebten und allgemein geschätzten Komponisten, wie Hr. Schnabel ist, geschieht, dessen Einfachheit und Oekonomie der Mittel zu gar nicht unbedeutenden Effekten führt, und dessen Klarheit und kirchliche Ruhe längst anerkannt ist. Für die Kritik ist eine blofse Stimmen-Edition weniger günstig, da sie immer erst eine Aufführung erheischt, welches in protestantischen Kirchen, wo der Musiken wenige gegeben werden und bei Messen eine deutsche Uebersetzung bedingen, auch nicht gleich gethan ist. Recensent freut sich übrigens auf die nächste Gelegenheit, wo er dieses Werk aufführen wird und behält sich vor, alsdann noch nachträglich über den Erfolg in diesen Blättern zu berichten.

v. d. O..r.

Drei Quartette von Georg Onslow, für das Pianoforte vierhändig eingerichtet. Breslau, bei C. G. Förster. No. 1, Pr. 1 Rthlr. 5 Sgr.; No. 2, 1 Rthlr. 5 Sgr.; No. 3, von E. W. Sassadius eingerichtet, gleichfalls 1 Rthlr. 5 Sgr.

Im Allgemeinen geben geschickt eingerichtete Quartette, so wie diese, von guten Meistern, sehr nützliche und den Sinn für klassische Musik wohl fördernde Klavierstücke. Besonders geeignet dazu sind auch unstreitig die Quartette von Onslow, der mehr in Haidn's und Mozarts Manier arbeitet, in welchen die langstreichenden Saiten-Effekte eines Beethoven, die besonders in dem Adagio fast still zu liegen scheinen, noch nicht so geltend gemacht sind. — Ueberdem werden sehr wenig Originalkompositionen zu vier Händen geliefert, wenn wir einzelne wenige Ausnahmen, z. B. die schöne Sonate von Hummel und einige niedliche Sachen von Czerny, so wie die beiden vortrefflichen von Onslow selbst, (Duo in E-moll und eine Sonate in F-moll). Diese Lücke der musikalischen Literatur wird denn durch arrangirte Symphonien und Quartette einigermafsen ergänzt und diese drei vorliegenden Quartette sind in dieser Beziehung allen Pianisten gleichfalls bestens zu empfehlen.

v. d. O..r.

Sechs Lieder aus Sintram und seine Gefährten von de la Motte Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und ihrer Schwester Friederike v. Lichtenstein gewidmet von Charl. Veltheim. Eigenthum der Komponistin. Gedruckt bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Wem des Gesanges Gabe in einem so gar nicht gewöhnlichen Grade, wie unserer Komponistin, beschieden ist, der thut wohl, wenn er sich durch öffentliche Bekanntmachung seiner lieblichen Empfindungsblüthen auch des Dankes Anderer versichert. Ueberall leuchtet aus diesen sechs Gesängen des sentimentalen Dichters auch die geläuterte nud gebildete Auffassung der talentvollen Verf. in den Tönen durch. Eine einfache und edle Melodie, eine blühende, stets genügende Anschmiegung der Begleitung, eine durchaus richtige Deklamation sind die obersten Bestandtheile dieser Gesänge. Am meisten möchte ich auszeichnen: No. 1, „Das Blümlein war meine" — in Gis-moll — voll edlen Schmerzes und doch mit sinniger Zartheit gefühlt. No. 2, „Frühlingsgesang", mit reicherer und lebhafterer Begleitung, macht die Stimme am Schlusse sehr geltend. No 3 beurkundet am meisten die Gewandheit der Sängerin in der verschiedenartigen Auffassung der Worte: „ei du Land mit den schönen Blumen!" — Das Lied: „Wem sein nahes Ende durch Herz und Glieder ahnend schleicht", steht in Bezug auf Poesie

wohl über den Tönen, und hier ist es, wo es uns vorkommt, als hätte sich die verehrte Komponistin wohl nicht in diese Empfindung hineindenken können. Vielleicht ist sie selbst viel zu sehr blühendes Leben, als sich in dieses grofsartige Lied hineinzufühlen? — Bei weitem mehr stehen Poesie und Töne in dem fünften, dem Schlummerliede, neben einander. — Hier möchte dem Gedicht wieder der Vorwurf gemacht werden können, dafs es kein Wiegenlied sei in dem Sinne, wie der geniale St. Schütze im Journal für Literatur, Kunst und Mode den Begriff des Wiegenliedes in einem besondern Aufsatz so genügend feststellt. Das letzte Lied ist gleichfalls gelungen zu nennen. Wir können allen Freunden der Gesänge am Klavier dieses Heft bestens empfehlen, und wünschen, dafs die gebildete Komponistin immer mehr bekannt werden möchte.

v. d. O . . r.

Geschwind-Marsch für das Pianoforte von Ernst Köhler. Breslau, bei Förster. Preis 5 Sgr.

Leicht, frisch, keck und hübsch. Dem Trio wäre ein dem Marsche heteorogeneres Thema zu wünschen.

v. d. O . . r.

Le Delivré, grande Walse à quatre mains pour le Piano, composée par Chretien Rummel. Op. 54. Mayence chez B. Schott. Prix. 48 Xr.

Das Stück ist sehr lebhaft, fast übermüthig, nicht ganz leicht und sehr unterhaltend. Als Walzer könnte es noch weniger anspruchsvoll und lieblicher sein, wiewohl ihm Karakter nicht abzusprechen ist.

v. d. O . . r.

Quatrieme Divertissement pour Pianoforte et Flute ou Violon, composè par Conr. Berg. Oeuv. 29. Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 27 Xr.

Einleitung, Thema und Variationen sind die Bestandtheile dieses Tonstückes, welche im Ganzen ziemlich hübsch ist. Eine gute Applikatur, reiner Satz und leicht fafsliche Ideenfolge machen das Werkchen zu dem, was der Titel verheifst, und ist als solches den zahlreichen Liebhabern dieser beiden Instrumente bestens zu empfehlen.

v. d. O . . r.

Duo Concertant en forme de Fantaisie pour Pianoforte et Flute ou Violon sur un thême espagnol, composé et dedié à Mad. de Grammont, née Renaud d'Allen, Auteur du thême, par Conr. Berg, oeuv. 22. Mayence chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 30 Xr.

Des Verf. Lieblichkeit und klare Ideenfolge ist auch in diesem Tonstücke vorherrschend, es macht aber besonders auf einen guten Violinisten Anspruch, denn im Geiste der Violine ist die singende Stimme unstreitig mehr gedacht, als im Geiste der Flöte. Der Pianist hat auch seine Schwierigkeiten zu überwinden, aber die Passagen liegen doch gut. Das Brillante des Stückes macht auf den Zuhörer einen angenehmen Eindruck, vorausgesetzt, dafs das Werk mit der nöthigen Eleganz und Reinheit vorgetragen wird. Stich und Papier sind gut.

v. d. O . . r.

Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, composé par Georg Hospodsky. Oeuv. 2. Mayence chez les fils de B. Schott. Prix 3 Fl.

Original-Trio's sind es nicht, sondern solche, in denen die erste Violine die dominirende ist. Solche Tonstücke sind immer nur relativ schön. Am schönsten erscheinen sie dem Hörer, wenn der Komponist selbst sie vorträgt, und je näher andere konzertirende Spieler dem komponirenden Virtuosen stehn, destomehr wird die beabsichtigte Schönheit erreicht. Ein solches Stück kann entzücken, und kann einem auch leicht verleidet werden. Die Melodien sind im Ganzen edel, auch ist die Fingersetzung beigefügt und wir wünschen dem Werkchen Freunde und Liebhaber.

v. d. O . . r.

III. Korrespondenz.

Aus Berlin.

Die Verdienstlichkeiten der Möser'schen Quartettunterhaltungen sind zu allgemein anerkannt, als dafs man nicht wünschen müfste, einem dabei einschleichenden Unrecht ein Ende gemacht zu sehen. Die Herren Exekutanten erlauben sich nämlich nicht selten Abänderungen in den Meisterkompositionen Haidns, Mozarts und Beethovens. Wären sie nicht sämmtlich Meister auf ihren Instrumenten, so könnte man meinen, sie verständen die und jene schwerere Stelle, besonders in Beethoven, nicht zu spielen. So aber sind sie in der noch gröfsern Gefahr, dafs man ihnen nacherzählt, sie wollten Mozart und Beethoven verbessern.

Das fällt nun gewifs keinem rechten und rechtlichen Musiker ein. Wir wollen es daher einstweilen nur als eine unbedachte Bequemlichkeit ansehen, die sich unsre Quartettisten in den neuesten Opern angewöhnt haben, in die man allerdings hinein spielen kann, was man will. Doch wünschen wir ernstlich, unsre Meister künftig mit solchen Eingriffen verschont zu sehen, damit wir nicht einmal bekannt machen, wer von den Herren Quartettisten den Beethoven korrigirt hat, und wie. Marx.

IV. Allerlei.

(Eingesandt aus Rudolstadt.)

Kantate zum Reformationsfeste.

Gedicht von Julius Eberwein.
Musik von Max Eberwein.

(Diese Kantate wurde zur Feier des Reformationsfestes 1825 in Rudolstadt und 1826 in Weimar aufgeführt. Da dieses Fest gegenwärtig von ganz besonderer Wichtigkeit, uns aber ein für dasselbe eigens bestimmtes Musikstück bis jetzt nicht bekannt geworden, so theilen wir hier den Text dieser Kantate öffentlich mit und bemerken zugleich, dafs die Partitur derselben zu haben ist: in der Musikalienhandlung von G. Müller in Rudolstadt.)

(Vor der Predigt.)

Chor.

Preis dir, o Gott! der Geist ist frei!
Des Glaubens Fesseln sind gebrochen,
Der Zwang der Willkühr ist gerochen,
Vorbei, vorbei
Des Truges schnöde Tirannei! —
Nur was uns Gott durch unsern Geist,
Durch seine Schrift der Herr verheifst,
Sind wahre Gotteslehren,
Sie mufs man glauben, ehren!
Dem Menschen-Truge Schmach und Spott!
Der Geist, des Wahnes Joch entwunden,
Hat sich des Glaubens Bahn gefunden —
Preis, Ehr' und Ruhm dem höchsten Gott!!

Recitativ.

Doch, o Seele! was bebst du so bang? —
Freu'st du des Sieges dich nicht der Wahrheit?
Nicht der Glaubens-Freiheit, so schwer erkämpft? —
Oder — wär's möglich? — bebst du so bang
Vor der Feinde Tücke und Obmacht? —

Arie.

Nimmer, fromme Seele;
Sorg' und Angst dich quäle;
Bleibt mir nur des Geistes Licht,
Flieht mich auch mein Glaube nicht!
Meinen heil'gen Glauben
Soll mir Niemand rauben;
Mit dem letzten Tropfen Blut
Schütz' ich dich, mein höchstes Gut!

Recitativ.

Aber wie? — Soll Gott, den wir anbeten
Um des ewigen Friedens willen — soll Er,
Der Allliebende, uns Ursach werden
Zu höllischem Zwist und Krieg?! —

Kanon.

Wir wollen uns nicht wild entzwei'n,
Ein Gott des Friedens ist der Herr;
Wer hadert, kann ihn nicht erfreu'n,
Nur die sich lieben, liebet Er!

Schlufschor.

Der Glückliche blickt zum Himmel auf,
Den Dulder tröstet der Sterne Lauf;
Ein Jeglicher, der da wandelt hienieden,
Hofft droben auf höhern Seelenfrieden;
Ruf' Jeder den Höchsten bei seinem Namen,
Ruf' Allah, Jehovah, Zebaoth —
Wir glauben All' an Einen Gott!!
Amen!! Amen!!

(Die ganze Gemeinde, nach bekannter Melodie, mit fortwährender Orchester-Begleitung.)

Wir glauben All' an Einen Gott u. s. w.

Bekanntmachung.

Herr Ferdinand Ries, der rühmlichst bekannte Komponist und Virtuos auf dem Pianoforte wird uns in einem zu morgen veranstalteten Konzerte den Genufs seines trefflichen Spiels und seiner neuesten Kompositionen gewähren, unter andern der bei dem Rheinischen Musikfest in Düsseldorf so beifällig aufgenommenen Symphonie. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 31. Januar. Nro. 5. 1827.

II. Recensionen.

(Der Schlufs der Recension über Josua nächstens.)

Neues System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stoepel. Frankfurt a. M., in Kommission der Andreäschen Buchhandlung.

Erste Abtheilung. Die Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Theorie der Harmonie zugleich zu unterrichten. Mit Noten-Beilagen und Zeichnungen in Steindruck.

Zweite Abtheilung. Studien für das Pianoforte. Nach I. B. Logier komponirt und bearbeitet. Erstes Heft. Zweites Heft. Drittes Heft.

Dritte Abtheilung. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Systematisch geordnet für Lehrer und Lernende. Mit Noten-Beilagen und Zeichnungen in Steindruck. Erstes Heft.

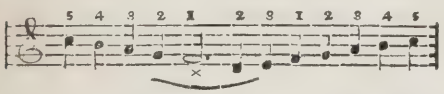
Seit längerer Zeit schon sind in den vorzüglichsten Städten Deutschlands sogenannte Akademieen für gleichzeitigen musikalischen Unterricht, nach dem Muster der von Logier in Berlin begründeten, errichtet worden. Auch der Verfasser des vor uns liegenden Werkes, Herr Franz Stoepel, welchem Deutschland eigentlich jene neue Einrichtung verdankt, indem derselbe im Jahre 1820 das königliche Ministerium des Kultus zu Berlin auf die Resultate einer zu London vor der philarmonischen Gesellschaft von Logier gehaltenen Prüfung aufmerksam machte, ist an verschiedenen Orten (in Berlin, Gotha, Erfurt, Meiningen, Hildburgshausen und zur Zeit noch in Frankfurt a. M.) Vorsteher solcher Akademieen gewesen, ohne dafs die musikalische Welt etwas anders davon gewufst hätte, als dafs der Unterricht darin gleichfalls nach logierscher Art betrieben würde. Vor einem halben Jahre aber erschien dieses „Neue System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel“ und zugleich begann der von beiden Seiten mit Heftigkeit fortgeführte Streit zwischen Logier und dem Herausgeber des genannten Buches, in wiefern das dem Publikum vorgelegte Werk ein geistiges Eigenthum des Einen oder des Andern sei. Ref. glaubte diesen Umstand hier nicht verschweigen zu dürfen, weil man ihn sonst leicht einer Parteilichkeit für Herrn Stoepel zeihen könnte; übrigens aber ist es seine feste Ueberzeugung, welche gewifs viele, vielleicht alle vernünftig Denkende mit ihm theilen, dafs es bei der Anzeige eines Werkes nicht darauf ankomme, wer es verfafst habe, sondern was es enthalte. Wer wird die Zeichnung, das Kolorit, die ganze Anlage und Ausführung eines Gemäldes, welches bis dahin für ein allgemein anerkanntes Meisterstück galt, fehlerhaft und durchweg tadelnswerth finden, wenn er urplötzlich erfährt, nicht Heinz, sondern Kunz sei der Verfertiger desselben? — Herr Professor Logier wird versprochner Maafsen gar bald sein musikalisches Lehrgebäude durch den Druck allgemein bekannt machen;—eine Vergleichung desselben mit dem Stoepelschen System mufs nothwendig zur Aufklärung des quästionirten

Punktes führen; bis dahin ist aller Streit unnütz, und hat auch noch kein klares Resultat ergeben. — Jetzt zur Sache.

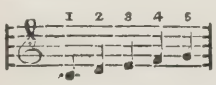
Herr Stoepel nennt sein Werk ein System der Harmonie u. s. w. In wie fern es diesem Titel entspricht, kann erst beurtheilt werden nach dem vollständigen Erscheinen des Ganzen, indem die dritte Abtheilung, welche die Hauptsache ist, noch nicht vollendet dasteht, sondern noch ein zweites Heft erwarten läfst. Scheinbare Widersprüche werden darin vielleicht gelöst werden, und Ref. kann sich daher bis jetzt nur auf einen mit kritischen Bemerkungen versehenen Auszug beschränken. Wie aus dem Gesagten schon folgt, dürften sich selbst diese Bemerkungen nicht als durchweg wahr ergeben, wenn die Ergänzung des Buches das bis jetzt hier und da noch Undeutliche aufklärt; doch scheint es Pflicht, die etwanigen Leser und Lernbegierigen auf dergleichen aufmerksam zu machen.

In der ersten Abtheilung beschreibt der Herr Verfasser die Ausführung der Idee zur Einrichtung einer solchen musikalischen Lehranstalt, namentlich das Pianoforte-Spiel betreffend. Die Zahl der Schüler wird auf 20 festgesetzt. Für diese ist erfoderlich: ein grofses Zimmer und zwei kleinere; 8 Fortepiano's, von denen 6 im gröfsern Lokal, die beiden andern in den, nicht unmittelbar an diesem anliegenden Stuben aufgestellt werden; 8 Handbildner oder Chiroplasten; einige Tonleiterbretter; eine grofse schwarze Tafel mit sechs Liniensystemen, 3 bis 5 kleinere, und ausserdem für jeden Schüler eine Schiefertafel, auf welcher die Liniensysteme eingegraben werden; der Direktor und zwei tüchtige Hülfslehrer. — Hierauf stellt der Verfasser die Art dar, auf welche die Schüler den Elementar-Unterricht empfangen sollen, die nicht weniger ausführlich beschrieben wird, als sie für den wichtigen Zweck wirklich äusserst angemessen zu sein scheint. Wenn die Schüler die ersten Uebungsstücke bei den Hülfslehrern einzeln gespielt und gelernt haben, beginnt das Zusammenspielen im grofsen Zimmer, wodurch sie im Takte befestigt werden sollen, und wobei die Schwächern zugleich das Vergnügen geniefsen (wenn die weiter Vorgerückten schon die Studien der dritten Abtheilung spielen) zu einem gröfsern musikalischen Ganzen das Ihrige nach Kräften beitragen zu können. Ueber die hier erwähnte Einrichtung der Studien wird Ref. bei Gelegenheit der zweiten Abtheilung ausführlicher sprechen. — Als Anhang ist ein „gutachtlicher Bericht der Herren Scheibner, Fischer (der berühmte Orgelspieler) Müller, Gebhardi zu Erfurt, über eine daselbst von Herrn Stoepel angestellte Prüfung" abgedruckt und mit „Randbemerkungen" vom Verfasser versehen worden. Letztere sind eben so durchgreifend geschrieben, als das Gutachten der genannten Herren, wenn auch mitunter Wahres und nach des Ref. Meinung Unwiderlegliches enthaltend, oberflächlich abgefafst ist. Hiermit schliefst die erste Abtheilung des Stoepelschen Werkes. — Im Allgemeinen hebt Ref. noch folgendes Bemerkenswerthe heraus. Der Logiersche Chiroplast ist von Herrn Stoepel vereinfacht worden, dergestalt, dafs letzterer um den fünften Theil wohlfeiler anzufertigen ist. Nachdem eine ausführliche Beschreibung des technischen Baues beider gegeben, verbreitet sich der Verfasser über Nutzen und Vorzüge eines solchen Handbildners, und beruft sich schliefslich auf Klementi's Ausspruch über die Brauchbarkeit desselben: „Ich habe meinen Schülern, in Absicht der Haltung und des Gebrauchs der Hände bei'm Pianoforte-Spiel, immer nur sagen können: machen Sie es so uud so; durch den Chiroplasten aber heifst es: Du mufst es so machen, und der Zweck mufs erreicht werden." Nach diesem Urtheile zu schliefsen, wäre der Chiroplast also nur ein Erleichterungsmittel für den Lehrer, der zu bequem ist, auf die Haltung der Hände bei seinem Schüler genau Acht zu geben! — Einen wesentlichen Nachtheil aber scheint der Chiroplast bei sonstiger vielfacher Brauchbarkeit doch zu haben, wenigstens hat Ref. dies noch bei allen nach der erwähnten Methode Unterrichteten, die er spielen sah, zu bemerken Gelegenheit gehabt. Das eben genannte Instrument besteht nämlich aus fünf Räumen,

und die Uebungsstücke des ersten Heftes, welche sammt und sonders noch unter dem Chiroplasten gespielt werden sollen, bewegen sich daher im Diskant wie im Bafse nur in der Ausdehnung von fünf Tönen. Sobald nun der Schüler ohne Chiroplast spielen soll, und ein Tonstück vorgelegt erhält, was aus sechs oder sieben verschiedenen Noten besteht, so verdreht er die ganze Hand auf höchst übelaussehende Weise, um nur erst in die Lage zu kommen, in welcher er jenen sechsten oder siebenten Ton als natürlich in den fünf dem Chiroplasten angehörigen Räumen enthalten, anschlagen würde. Mit einem Worte: der Schüler lernt mit dem Chiroplasten nicht geschickt: „Ueber- und Unter-Setzen der Finger;“ z. B. wenn er folgendes Tonstück spielen soll:



so bringt er bei d (mit dem zweiten Finger) die Hand in eine solche Lage, wie er sie halten würde, wenn er:



zu spielen hätte, da doch vielmehr die Haltung wegen der nachher wieder anzuschlagenden Töne so viel als möglich dieselbe bleiben müfste, wie die mit einem X bezeichnete $\frac{3}{4}$ Note andeutet. Man könnte nun dagegen einwenden: „der Lehrer mufs darauf sehen, dafs die Hand so wenig als möglich fortgerückt wird, indem nur die benöthigten Finger etwas mehr wie gewöhnlich ausgedehnt werden.“ Aber dasselbe dürfte man ja dann mit demselben Rechte überhaupt gegen das ganze Spielen unter dem Chiroplaste aufstellen. — Eine zweite Bemerkung, die Ref. hier nicht unterdrücken darf, und welche auch die genannten Herren in Erfurt ausgesprochen haben, ist das totale Unvermögen eines Lehrers, sechs Schüler (und oft sogar zwölf, wenn vierhändige Klaviersachen vorgetragen werden) und deren gleichzeitiges Zusammenspielen, vornehmlich bei nicht mehr ganz einfach konstruirten Sätzen und vollends gar, wenn zwei aus dem ersten, zwei aus dem zweiten und zwei aus dem dritten Hefte spielen, zu übersehen und zu überhören. (sic!) Der Lehrer kann — die Instrumente mögen noch so zweckmäfsig gestellt werden — nicht einmal sehen, ob seine Schüler alle spielen, vielweniger wie sie es thun. Herr Stoepel führt dagegen zwar das Beispiel eines Musikdirektors an, der doch ein ganzes Orchester zurechtweisen und die falschen Spieler heraushören müfste. Aber das beweiset noch nichts. Gerade die Verschiedenheit der Instrumente erleichtert, selbst bei überwiegender Anzahl, das Heraushören einzelner Partieen. Ref. hat einen recht schlagenden Beweis für die hier aufgestellte Behauptung der Unzulänglichkeit eines Lehrers bei sechs und noch mehr Schülern gehabt, als er in S. das dort vom Musikdirektor L. errichtete Institut besuchte. L. ist in der musikalischen Welt nicht nur als ausgezeichneter Komponist, sondern — was eigentlich hierher gehört — in seinem Wohnorte auch als ganz vortrefflicher Dirigent bekannt, dem die Stadt alles verdankt, was ihr an grofsen musikalischen Genüssen geboten wird. Nichts destoweniger war er ganz damit zufrieden, als sieben seiner Schüler einige Logiersche Etüden aus dem zweiten Hefte auf folgende Art zu Stande gebracht hatten: A, B, C, D spielten ganz vortrefflich — es waren vier Mädchen — E spielte nur den Diskant, F spielte nicht eine einzige Note richtig, aber alles so äufserst piano, dafs man sich nur durch Hinsehen von der Fehlerhaftigkeit seines Spiels überzeugen konnte, G fing nur die neuen Abschnitte (1r, 5r, 9r Takt u. s. w.) die er sich durch öfteres Hören abgemerkt hatte, mit den andern zusammen an und pausirte übrigens ganz regelmäfsig, wo er spielen sollte. Ref. hat sich durch beständiges Hin- und Herlaufen von einem Fortepiano zum andern von der Richtigkeit des eben Gesagten überzeugt, während der Dirigent in der Mitte des Zimmers stand, und trotz seiner gerühmten musikalischen Ausbildung keinen der gerügten Fehler zu entdecken im Stande war, was ihm übrigens durchaus nicht als Tadel an-

gerechnet werden soll; denn Ref. wiederholt nochmals, dafs er es für völlig unmöglich hält, wie ein Lehrer so viele Schüler gleichzeitig kontrolliren könne. Soviel über die erste Abtheilung.

Die zweite Abtheilung enthält die Studien für das Pianoforte. Der Zusatz des Herrn Stoepel: „nach J. B. Logier komponirt und bearbeitet" hätte wohl eine Erklärung erfodert, um nicht mifsverstanden zu werden. Ref. hat nur einige Nummern aus den Logierschen Büchern spielen gehört (eben in der erwähnten Anstalt des Herrn L. zu S.) und dies ist so lange her, dafs er sich durchaus nicht mehr erinnern kann, ob er die hier vorliegenden theilweise schon gehört hat, oder nicht. Nur glaubt er, dafs Logier blofs zwei Hefte solcher Studien hatte, während Herr Stoepel drei geliefert hat — das zweite wahrscheinlich ganz neu, als einen Uebergang vom Leichten zum Schweren. — Ueber die Art, wie diese Uebungsstücke gebraucht werden sollen, lassen wir den Herrn Verf. selbst sprechen: „diese Studien sind dafür berechnet, dafs das erste Heft mit den korrespondirenden Nummern des zweiten oder dritten und umgekehrt, meist auch mit beiden zugleich, gespielt werden kann, und in diesem Falle werden die Nummern 1 — 23 des ersten Hefts, in der gewöhnlichen Lage — loco — wie sie die Noten bezeichnen, gespielt. Wenn aber Eltern u. s. w. mit den Spielern des ersten Hefts zu Hause und an einem Instrumente üben möchten, so ist den ersten 23 Nummern des ersten Hefts eine Secondo-Partie beigegeben, und in diesem Falle wird die Primo-Partie in der Lage gespielt, welche vor jeder Nummer der Secondo durch kleinere Noten angezeigt ist." Man sieht hieraus, wie sehr für Mannigfaltigkeit gesorgt ist. Die Studien sind übrigens äufserst brav gearbeitet und das Ziel, worauf sie hinführen sollen, sogenanntes „gebundenes Spiel," nicht zu verkennen.

Die dritte Abtheilung oder vielmehr nur das bis jetzt erschienene erste Heft derselben, enthält die Kunst des reinen Satzes, beginnt mit dem Vortrage über die unerläfslichen Vorkenntnisse und schliefst bei der Lehre über die Ausweichungen. Unverkennbar ist es, mit wie viel Liebe das Ganze gearbeitet und wieviel Neues und Wahres es enthält. Namentlich erwähnen wir hier die lobenswürdigen Bestrebungen des Herrn Verfassers, das Lehrgebäude über Entstehung und Zusammensetzung der verschiedenen Akkorde so viel als möglich zu vereinfachen. Der Schüler erfährt z. B. nichts von den vielen komplizirten Nonen- Quartsexten- Quintsexten-Akkorden u. s. w.; es fragt sich aber, ob dieses Verfahren auch bei den andern, später vorzutragenden Theilen des Systems ausreichen werde. Darüber wird indessen die Zeit entscheiden. Wir beschränken uns auch hier wieder nur auf eine mit Randglossen begleitete Enumeration des Gegebenen. I. Kapitel. Musik, Ton und Tonzeichen. „Der Ton erscheint in Raum und Zeit, als Klanghöhe und Klanggröfse; die Noten sind Zeichen für denselben in beider Hinsicht." Hier wäre schon eine Definition von Klang, Schall u. s. w. wünschenswerth gewesen, wie sie auch Gottfried Weber und andre in ihren ren Lehrbüchern [umständlicher oder kürzer gegeben haben.

(Fortsetzung folgt.)

Trois Quatuors pour Flute, Violon, Alto et Violoncelle, composés par Henry Köhler. Oeuvre 150. Pr. 4 Fl. Mayence chez B. Schott fils.

Wie die Litteratur der Dichtkunst eine Menge sogenannter Naturdichter aufzuweisen hat, so fehlt es auch in der Literatur der Tonkunst nicht an so zu nennenden — Naturkomponisten!

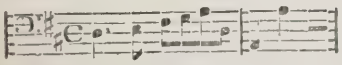
Diese Leutchen besitzen einen grofsen Grad von Empfänglichkeit, verbunden einem Wenig von Schöpfungskraft; diese wenige Schöpfungskraft entäufsert sich durch ewiges Wiedergebären des Empfangenen, und daher kömmt es, dafs dieselben in der Regel so aufserordentlich fruchtbar sind. Sie können des Producirens gar nicht müde werden, obgleich sie, wenn ihnen nicht Meisterwerke vorgelegen hätten, niemals etwas zur Welt zu bringen im Stande

gewesen wären. Zu dieser Klasse von Komponisten rechne ich die meisten der komponirenden Virtuosen, und namentlich auch den Verfasser obenerwähnten Werkes, Hrn. Henry Köhler.

So wenig nun, wie an die Werke jener Naturdichter, eben so wenig darf, nach meiner Meinung, die Kritik an die Werke dieser Nakomponisten den Maafstab anlegen, welchen an wahre Kunstwerke sie zu legen berechtigt und zugleich verbunden ist. Von dieser Ansicht ausgehend habe ich über das obbenannte Werk kürzlich folgendes zu bemerken: —

Es ist keinesweges frei von Fehlern wider den reinen Satz, auch finden sich darin mancherlei Verstöfse wider Rythmus, Melodik — an eine durchgehende vierstimmige Behandlung der Sätze ist vollends gar nicht zu denken, und die Melodieen sind gleichfalls nicht sonderlich interessant. Manchmal hat der Verfasser eine Art von Ausarbeitung mit dem Thema vorzunehmen versucht, aber auch hierin hat er kein sonderliches Geschick bewährt. So glaubt derselbe z. B. über das Thema:

in dem Satze:



eine Beziehung zu finden; diese Stelle aber kann, wenn sie nicht vorher einige Mal gehört worden ist, und dann vielleicht als eine kleine absichtliche Veränderung zu betrachten, durchaus nicht als eine auf das Thema sich beziehende Stelle genommen werden.

Ueber alle bisherigen Rügen liefsen sich aus dem Werke selbst sattsame Belege und Beweisstellen leicht beibringen; doch das Publikum, für welches dieses Werk bestimmt scheint, wie der Verfasser selbst, werden mich wol dieser Mühe gern überheben. Es ist nämlich dieses Werk unverkennbar blofs für Dilettanten geschrieben, und diese werden sich um die angeführten Mängel wenig kümmern; der Verfasser dagegen, welcher mit vorliegendem Werke das 150ste in ein und derselben Manier geliefert, wird damit zufrieden sein, wenn gegenwärtiges Werk nur wenigstens das Schicksal seiner Vorgänger trifft und es sich den Beifall einiger Liebhaber erwirbt; und diesen wollen wir ihm auch nicht nur nicht streitig machen, sondern sogar noch von ganzem Herzen wünschen, damit auf diese Weise wenigstens er für seine Mühe, und die Verleger für ihre Kosten einigermafsen entschädiget werden.

Die Flötenpartie ist, so wie die übrigen leicht; Druck und Papier gut. —

III. Korrespondenz.

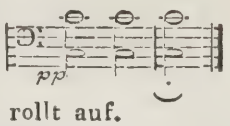
Berlin, den 21. Januar 1827.

Dido, dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen, von L. Rellstab. Musik von Bernhard Klein.

Oefters schon ist in diesen Blättern der Grundsatz aufgestellt worden, dafs jeder Komponist für die Wahl seines Operntextes verantwortlich sei, und die Richtigkeit desselben ist wohl unbezweifelt; in dem Belieben des Tonsetzers stand es, das Sujet zu verwerfen oder anzunehmen, es ändern zu lassen oder wie es aus der Feder des Dichters entsprang in Musik zu setzen; ihn trifft daher auch ein grofser Theil der Schuld, wenn der Text hinterher nicht die günstige Aufnahme findet, welche der Komponist erwartet hat. Herr Klein scheint die Mangelhaftigkeit der ersten Anlage des Rellstabschen Gedichtes selbst gefühlt zu haben; denn wie das Textbuch besagt sind die in demselben mit kleinern Lettern gedruckten Stellen Veränderungen und Zusätze von fremder Hand, welche nach des Komponisten Erachten unumgänglich nothwendig waren. — Die Dichtung mag durch diese wie andrerseits durch Auslassungen, welche seit dem ersten Erscheinen der Oper (vor 3 Jahren) vorgenommen worden, gewonnen haben — jedenfalls ist sie doch noch immer sehr schwach. Aber nicht für Herrn Rellstab, der in neuerer Zeit durch so viele vortreffliche Aufsätze hinlänglich gegründete Hoffnung gegeben hat, dafs nunmehr ähnliche Arbeiten in diesem Fache von seiner Hand etwas Ausgezeichnetes sein würden — sondern zur Erkenntnifs für andere, Publikum und Künstler — will Ref. die Fehlerhaftigkeit des vorliegenden dramatischen Gedichtes (warum dieser etwas befremdende Titel?) auseinander setzen. — Die in der Oper agirenden Personen sind: Dido, Selene, ihre Schwester, Aeneas, Jarbas, Fürst der Numidier. Leider beginnt der Tadel schon hier; denn Selene ist eine völlig überflüssige Person; sie

liebt den Aeneas, liebt aber auch ihre Schwester; dieser Kampf ihrer Gefühle und ihre endliche Resignation hätte sie äufserst interessant machen können — davon findet sich aber keine Spur. Exklamationen wie: Ihr Götter! — was werd' ich hören? — weh mir! — gebt mir Stärke! u. dergl. können unmöglich genügen, um ihrem Schmerze Luft zu machen, oder überhaupt das Vorhandensein eines solchen vor die Seele des Zuschauers zu führen. Nirgends greift sie in die Handlung ein, und wenn durch ihre völlige Verabschiedung aus der Personenliste nicht die Oper zweier Duette beraubt würde, die an Kraft, Empfindung und genialer Durchführung ihres Gleichen suchen, so könnte Selene, ohne der Einheit des Ganzen Nachtheil zu bringen, mit Fug und Recht gestrichen werden. — Dido ist ein von dem Dichter so schön gehaltener Karakter, dafs er allein schon die Lust des Komponisten, das ihm dargebotene Süjet in Musik zu setzen, begreiflich und höchst verzeihlich macht. Ihre Liebe zu Aeneas ist von einer Alles überwindenden Stärke; in fast Bewufstsein raubender Leidenschaft legt sie offenbare Winke der Götter gegen ihr Vorhaben — dem Aeneas Hand und Krone zu reichen — zu ihrem Vortheil aus. Sie träumt (die Erzählung dieses Traumes ist auch Hinsichts poetischer Diktion höchst gelungen zu nennen) durch Aeneas sei sie aus den Klauen eines Unthiers befreit; darauf habe er sich in das Meer gestürzt, sie ihm nach; sie habe ihn umfassen wollen, aber plötzlich sei eine Verwandlung vorgegangen, nicht Aeneas sondern ihr Gatte Sichäus war es, den ihr Arm umschlungen. Und nun fährt sie fort: „als meinen Gatten hab' ich dich umarmt" und bekennt hierauf ihre Liebe zu ihm, obwohl gerade dieser Traum eine Warnung enthalten soll, ihrer Neigung zu dem trojanischen Helden nicht freien Lauf zu lassen. Ein ähnlicher Zug fast unbegreiflicher Verblendung findet sich im zweiten Akte: sie tritt mit Aeneas, welcher schon kampfgerüstet gegen Jarbas ist, vor den Altar, damit ihr Bund die priesterliche Weihe erhalte. Ein Donnerschlag, Neptuns Götterbild von dunklen Wolken umzogen — das Volk ahnet Unheilbringendes, der Oberpriester ruft; „zurück." "Nur Dido steht unerschüttert da; ihr sind die Zeichen des Himmels blos Aufschub, nicht völliges Aufgeben der Vermählung kündigend. — Aeneas ist gegen diese grofsartige Zeichnung gehalten ein gar schwächlicher Held und wird es noch mehr durch sein schon in der ersten Scene nicht genugsam motivirtes Abreise-Projekt. Wir hören drei lange Akte hindurch von ihm nichts mehr als: ich mufs dich verlassen, die Pflicht ruft, der Götter Gebot reifst mich fort von ihr u. s. w. Nachdem er nun Karthagos Feind, den Jarbas vernichtet hat, giebt er den Kommandostab in die Hand eines Choristen, eilt zu Schiffe nach Italien und scheidet also im dritten Akte vom Publikum mit eben denselben Empfindungen, welche er bereits in der zweiten Scene des ersten Aktes aussprach: Ihr Götter, warum schleudert ihr eure Blitze auf mich — ich mufs sie verlassen! Auffallend ist es auch, dafs sein letztes Zusammensein mit Dido durchaus keinen heftigern Ausbruch des Trennungsschmerzes in ihm bewirkt, als schon zu Anfange, wo die Geister der vor Troja gefallenen Helden ihn an seine Pflicht mahnen, „ein neues Reich der Teukrer zu begründen." Und thut er das denn nicht, wenn er sich mit Dido, der Königin von Karthago, verbindet? Man sieht nicht einmal ein, wo das „trennen müssen" recht eigentlich herstammt; zuletzt haut zwar die gespenstische Erscheinung seines Vaters den gordischen Knoten mit dem Machtworte durch: „Sohn, kehre nach Karthago nicht zurück," aber bis dahin ist wirklich kein Grund vorhanden, der seine Seele nur mit dem einen Gedanken — „Dido verlassen," — erfüllen könnte. — Jarbas, der rohe Krieger, ist eine untergeordnete Person; er kommt nur zweimal zum Vorschein, seine Aeufserungen sind aber immer von der Art, dafs er unser ganzes Interesse in Anspruch nimmt; auch die Affektion des Komponisten scheint er im hohen Grade sich erworben zu haben, seine Arie zu Anfang des dritten Aktes ist vielleicht das Gelungenste unter dem vielen Schönen, was die Oper bietet. — Sehen wir nun, wie diese vier ganz verschiedenen Karaktere (nur Aeneas und Selene haben einige Aehnlichkeit) zusammenwirken. Auch hier springt die gröfste Mangelhaftigkeit der Ausführung ins Auge, wollten wir selbst nur bei der Form stehen bleiben. Nirgends erhebt sie sich zu einer Vielstimmigkeit, zwei Terzette sind in dieser Art das Höchste, wozu es der Dichter gebracht hat, übrigens finden sich aufser den Chören nur Arien und Duette. Recht fühlbar wird diese Leere im Finale des ersten Aktes, hier stehen alle vier Personen versammelt vor uns, und doch, welch' unbefriedigender Schlufs. Jarbas wirbt um Dido's Hand, sie weist ihn ab und verläfst den Saal in Begleitung Selenens (einer hier völlig Stummen) und des Aeneas. Jarbas bleibt allein zurück, man erwartet wenigstens eine Arie mit Chor — er singt aber gar nicht und es kommt nur zu Drohungen zwischen den numidischen und karthagischen Kriegern. Freilich gab dieser Aktschlufs Gelegenheit zu dem Dasein des folgenden zweiten Aufzuges; denn hätte Dido bereits ihren Plan, dem Aeneas die Hand zu reichen, allem Volke verkündet, was hier um so passender und effektvoller gewesen wäre,

da sie ihm schon ihre Liebe erklärt hat und eben aus Liebe zu ihm die des numidischen Fürsten zurückweist, so könnte die Oper unmöglich mehr als zwei Akte haben; auf den ersten müfste gleich der dritte folgen, ohne dafs hierdurch in letzterm eine einzige Aenderung nöthig geworden wäre. So viel vom Sujet im Allgemeinen. Trotz seiner vielen ganz unleugbaren Fehler hat Herr Bernhard Klein die Komposition desselben unternommnn, und wenn sie auch nicht so überaus schön ausgefallen wäre, so müfste doch schon das blofse Unternehmen eines so gebildeten Mannes zum Theil günstig für das Operngedicht sprechen. In Wahrheit, es hat auch seine Vorzuge. Schon oben nannten wir die Durchführung des Karakters der Hauptperson als einen solchen; hierzu gesellt sich das Anlockende des grofsartigen Stoffes, der imposante Schlufs, einzelne sehr interessante Situationen, namentlich die durch Jarbas herbeigeführten und endlich eine überaus gelungene Diktion, die an einigen Stellen eines Trauerspiels nicht unwürdig wäre und dabei doch lyrisch bleibt. Wenden wir uns hierauf zur Musik. Sie trägt durchweg das Gepräge düsterer, melancholischer Haltung. Ist diese auch fast durchgängig von der Handlung und den sie interpretirenden Worten bedingt, so ist sie doch andrerseits vom Komponisten durch stetes Verweilen in den dunkleren B-Tonarten (vorherrschend ist C-moll, einmal nur sind die Kreuze an die Reihe gekommen, in D-dur) so wie durch ein sehr enges Zusammenhalten der Streich-Instrumente von denen die erste Violine selten über das zweigestrichene a hinausgeht, bedeutend vermehrt worden. Hiedurch wird aber eine gewisse Monotonie erzeugt, welche den gröfsten Theil des Publikums gegen das Ende hin völlig unempfänglich machen müfste, wenn nicht hier zum Glück das rasche Vorschreiten der Handlung in wohlthuender Spannung erhielte. Die Ouvertüre ist ein grofses leidenschaftliches Tongemälde. Sie beginnt mit einem Adagio (C-moll) in kräftigen, kühnen Akkorden, begleitet von den markirten Schlägen der Bässe, unterbrochen durch die wehmüthigen Klagetöne der Oboe. An das Andante schliefst sich in unruhiger Hast ein trefflich durchgeführtes Agitato in derselben Tonart; der sanftere Mittelsatz in D-dur ist nur augenblickliche Ruhe, gleich darauf stürmen schon wieder die tiefen Instrumente gegen die langgezogen, die ganze Skala hinabgehenden Töne der Flöten, Klarinetten und Violinen in einem nur zweistimmig gehaltenen Satze voll imposanter Wendungen und Nachahmungen, dann kommt noch einmal abwechselndes Einsetzen der Blasinstrumente in ganzen Taktnoten gegen die in Staccato-Vierteln einherschreitenden Posaunen und Streichinstrumente, bis gegen das Ende im ergreifenden Tutti das erste Thema wieder aufgenommen wird und zwar in Dur. Man glaubt Jubel und Siegesgeschrei zu vernehmen; aber der Schlufs fällt wieder zurück in Erinnerung an das grauenvolle, unheimliche Geschick, welches über Karthagos Königin waltet und in den letzten Takten drängen sich im Fortissimo verminderter Septimenakkord, Quartsexte, noch einmal die verminderte Septime auf a, düstres Decrescendo



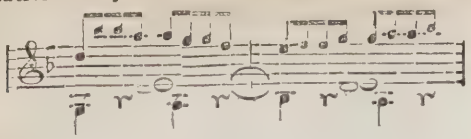
Der Vorhang rollt auf.

Erster Akt. Wilde Waldgegend, nachlassender Sturm. Den Felsweg hinab kommt die verwittwete Dido, von ihrem treuen Aeneas geführt; sie haben sich auf der Jagd verirrt und suchen Schutz vor dem argen Ungewitter. F-dur $\frac{6}{8}$ Takt Duetto Andante; er leitet die Königin zu einer im Vorgrunde befindlichen Höhle und verspricht „ihres Schlummers Hüter" zu sein. Des schwachen Weibes Dank, seine zärtliche Besorgnifs, seine treue Theilnahme ist gar köstlich in dem weichen Melodienfluss ausgedrückt „ruhe sanft, ein holder Friede weh' im Traum auf dich herab," so schliefst er und wachend verliert er sich selbst in Träumen zukünftigen Glückes. Die Musik erstirbt im pianissimo. Da plötzlich hört er unsichtbaren Geisterchor. (F-moll, nur von Posaunen hinter der Scene begleitet)

Aeneas, unwillig hebt der Kampfgenossen Geist
Aus Trojas wüsten Trümmern sich empor.
Erfülle, was ein Götterspruch dich heifst;
Ein neues Reich der Teukrer richte auf,
Nicht Ruhe darf den Heldenarm dir schwächen,
Ermanne dich, die Fesseln zu zerbrechen.

Hier sehen wir nun Aeneas, den Helden vor uns stehen. Sein erster Gedanke ist die verletzte Pflicht, er zürnt selbst über sein thatenloses Verweilen, ein Rinald in Armidens Zaubergärten. In einem Allegro maestoso ruft er sie alle an, die Zeugen seines Schwurs sein sollen, die Götter, sein Volk, die königlichen Ahnen des gefallnen Pergamus und nun: ich schwör'! — aber in dem Augenblick vernimmt er Dido's Stimme; im Schlafe auch denkt sie nur an ihn, sein Name tönt von ihren Lippen, hin ist sein Heldenmuth und nur das Andenken an ihre Liebe füllt sein Herz. In diesem Zwiespalt ist die folgende Arie gehalten, ein Meisterstück von schwärmerischer Melodie und weicher Instrumentation. Jetzt tritt Selene mit dem Jagdgefolge auf. Durch sie aus seiner Einsamkeit gerissen, erinnert er sich wieder, welch Geschick er zu erfüllen habe und entdeckt ihr Alles; umsonst sucht sie ihn von

seinem Vorhaben abzubringen. Duetto, Allegro agitato D-moll. Die Violinen in einer fortlaufenden, aus Achteln bestehenden Figur



sind höchst effektvoll und werden es noch mehr durch die Wiederholung, welche ein kanonisch gearbeiteter Mittelsatz in ganz einfacher Quartettbegleitung von dem Anfange trennt.

(Schluſs folgt.)

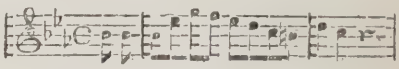
Berlin, den 25. Januar 1827.

Groſses Konzert von Ferdinand Ries.

Die Zeitung hat allmählig Gelegenheit gefunden, über die Debüts der ausgezeichnetsten Pianofortisten, Moscheles, Kalkbrenners, Hummels, Aloys Schmidts, Arnolds, zu berichten; jetzt schlieſst sich Ries an diese Reihe. Zu untersuchen, wer gröſsere Bravour bewiesen, mehr oder seltnere Fingerkünste ausgeführt, lohnt nicht der Mühe. Wichtiger wäre es schon, von der Auffassungs- und Vortragsweise zu reden, die die verschiedenen Meister offenbart haben. Unglücklicher Weise sind aber die Kompositionen, mit denen Virtuosen in ihren Konzerten zu glänzen suchen, so weit von dem Wesen eines wahren Kunstwerkes entfernt, so entschieden der Absicht, technische Uebung zu zeigen, hingegeben, daſs man vergebens in einem von ihnen eine selbständige und einheitsvolle Idee aufsuchen möchte, also gar nicht die Frage anwendbar findet, ob ein Ausübender diese Idee erkannt und verwirklicht hat. Was wir nun in dieser Beziehung von Hrn. Ries und zu seinem Preis sagen könnten, ist schon längst und allgemein bekannt und es ist hier genug, ihn mit jenen ersten Virtuosen zusammen gestellt zu haben. Seine Konzertkompositionen beweisen jene Reife und Gewandtheit, und das vorzügliche, seit lange in der musikalischen Welt beliebte Talent des Tonsetzers und sind geeignet und bestimmt, eine groſse Virtuosität des Ausübenden an den Tag zu legen.

In zwei Punkten hat aber Herr Ries in seinem heutigen Konzert aller oben genannten Künstler hiesige Leistungen entschieden und würdig übertroffen. In dem Bewuſstsein, wie unendlich wichtiger und höher die schaffende Kraft, als die ausübende Geschicklichkeit am Künstler zu achten, hat er allein unter allen jenen sich uns mit einer reinen und groſsen Komposition, einer Symphonie (aus D-dur) dargestellt und in diesem trefflichen, an Schönheiten reichen und tüchtig durchgeführten Werke bewiesen, daſs sein Streben ein höheres ist*), als das der bloſsen Virtuosen und daſs er weiſs, was sich für ein groſses Konzert vor dem gebildeten Publikum Berlins geziemt. Mit der Ruhe, Sicherheit und Umsicht des erfahrnen Meisters dirigirte er sie selbst; die Ausführung war trefflich zu nennen und rauschender Beifall belohnte nach Gebühr den Komponisten, Dirigenten und das Orchester.

Mit dem Konzertgeber führte Herr Kammermusikus Hubert Ries Bravour-Variationen für Geige und Pianoforte mit groſser Geschicklichkeit aus. Herr Jäger sang Tamino's Arie „dies Bildniſs" mit jenem Uebermaafs von Schmachtung, das er sich in den Rossiniaden angewöhnt haben mag, Fräulein Sontag aber die Elviren-Scene;



mit süſser Stimme und grazienvoller Leichtigkeit und Sicherheit. Den tiefern Ausdruck der Komposition und Elvirens Karakter vermochte Ref. nicht zu erkennen; stets aber ist jede Leistung der Sängerin so wohlthuend, daſs man sich nicht verwundern darf, wenn Alles ihr huldigt, Alles sich ihrer herzlich freut und die wenigsten daran denken und erinnert sein mögen, welch ein seltenes, köstliches Talent in ihr an der rossinischen Verderbniſs zu Grunde geht. —

Will Herr Ries einen dritten würdigen Triumph über seine Vorgänger feiern, so möge er in seinem bevorstehenden Konzert im königstädter Theater sich in einem Konzerte seines groſsen Lehrers Beethoven als einen Ausübenden bewähren, der die gröſsten Meisterwerke dieses Faches ehrt und darzustellen vermag. Beethovens G-dur-, oder Es-dur-Konzert — das wäre eine Aufgabe für ihn, der nicht Fingerheld, sondern Tonkünstler sein will und ist **).

Marx.

*) Daſs Herr Ries selbst sich zu Höherm berufen erkennt, als zu Virtuosenleistung, wird uns nach Abfassung dieses Berichts durch die Nachricht bestätigt, daſs er mit der Komposition einer Oper umgeht.

**) Dieser zu späte Wunsch hat leider unerfüllt bleiben sollen.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

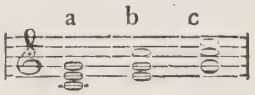
Den 7. Februar. Nro. 6. 1827.

II. Recensionen.

Neues System der Harmonie-Lehre etc. von Franz Stoepel.

(Fortsetzung.)

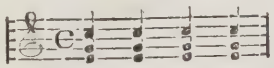
II. Kapitel. Von den Tonleitern und Klang-Geschlechtern. Um gleich bestimmen zu können, wie viel Kreuze oder Been eine Tonleiter habe, wird ein recht praktikables Erleichterungsmittel zur Aushülfe des Gedächtnisses gegeben, das besonders bei'm Unterrichte jüngerer Schüler mit vollem Rechte zu empfehlen ist. Die diatonische C-Leiter wird als Muster für das Bilden der Leitern überhaupt aufgestellt, und in einem Anhange zum zweiten Kapitel, überschrieben: „Darstellung des methodischen Verfahrens bei der Entwickelung der Leitern" wird als Beispiel die Dis-Leiter gebildet, jedoch ohne dafs der Schüler eine andre Kenntnifs von ganzen und grofsen und kleinen halben Tönen erlangt, als sie ihm die Einrichtung einer Klaviatur von selbst bietet. III. Kapitel. Von den Dreiklängen. „Ein Dreiklang ist ein Zusammenklang vom ersten, dritten und fünften Tone einer Leiter" wobei zu bemerken, dafs hier von dem Unterschiede des Dur und Moll noch gar nicht die Rede ist. Erst im neunten Kapitel erfährt der Schüler, dafs es auch Moll-Leitern, also auch Dreiklänge mit kleiner Terz, giebt. Der sogenannten verminderten geschieht gar nicht Erwähnung. „Es giebt sieben Stammdreiklänge (nämlich: c- d- e- f- g- a- h-Dreiklang) und 14 abgeleitete, entstehend durch Erhöhung oder Erniedrigung des Grundtons um einen halben Ton." „Jeder Dreiklang kann in einer dreifachen Lage erscheinen,



und hat einen Grundbafston, der allemal, in jeder Lage so heifst, wie der Dreiklang selbst." Es wird nun zwar erwähnt, dafs die Lehrbücher den Zusammenklang unter b den Sexten- und den unter c den Sextquarten-Akkord nennen, jedoch macht der Herr Verfasser in der Folge keinen weiteren Gebrauch davon „weil wir doch in jedem Falle nichts weiter, als einen Zusammenklang vom ersten, dritten und fünften Ton der C-Leiter hören, und jene Benennungen keinen Vortheil bringen, als den, die ohnedem überladene Kunstsprache noch mehr zu belasten."

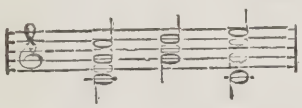
IV. Kapitel. Feststellung einiger Grundbegriffe und der gebräuchlichsten Tonarten. Es folgt nunmehr die Erklärung von Melodie, wo die Töne in einzelnen Tonreihen, Akkord, wo sie in einzelnen Zusammenklängen, Harmonie, wo sie in zusammenklingenden Tonreihen (Reihen von zusammenklingenden Tönen) erscheinen, dergestalt, dafs also jede Reihenfolge von mehr als zwei verschiedenen Tönen, Melodie; jeder Zusammenklang von mehr als zwei verschiedenen Tönen, Akkord; jede Reihenfolge von mehr als zwei Akkorden, Harmonie ist. Hier nun scheint von Seiten des Verfassers ein Fehler begangen zu sein; indem er also fortfährt: „denn wie nur drei Dreiklänge, z. B. der C-, G-, und C-Dreiklang, den Begriff einer Tonart, einen harmonischen Begriff (?) geben, so können auch

nur wenigstens drei Töne einen Akkord bilden.“ Abgesehen davon, dafs jenes: „denn,“ als unmittelbar nach der Erklärung des Wortes: Harmonie stehend, gar keine darauf Bezug habende Schlufsfolge bildet; abgesehen davon, dafs auch der in dem zitirten Satze herausgehobene Vergleich gleichfalls kein logisch begründetes tertium comparationis enthält, so ist die Feststellung des Begriffs einer Harmonie „jede Reihenfolge von mehr als zwei Akkorden“ in so fern falsch, als doch der Herr Verfasser

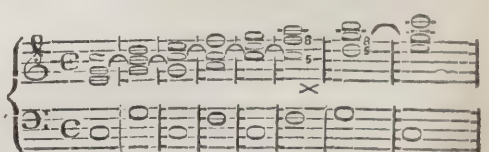


eben so wenig für Harmonie erklären kann, als:

obwol beide dasselbe sagen, letzteres aber nach der gegebenen Definition keine Harmonie wäre, ersteres hingegen allerdings dafür gelten müfste. Offenbar ist dies dahin zu berichtigen, dafs Harmonie jede Reihenfolge von mehr als zwei verschiedenen Akkorden ist, wobei wieder der Zweifel entsteht, ob:



was doch offenbar eine Harmonie genannt werden mufs, mehr als zwei, oder nur zwei verschiedene Akkorde enthalte. — Der Schüler soll sich nunmehr in der melodischen Zerlegung der Dreiklänge üben, welche Uebungen zugleich rhythmische werden können. Zum Beschlufs werden die zwölf gebräuchlichsten Tonarten angegeben, wobei, wie bekannt, fis und ges als enharmonisch, jenes mit sechs Kreuzen, dies mit sechs Been, zusammenfallen. — Ref. hätte gewünscht, dafs dieses Kapitel getheilt worden wäre, wenigstens entdeckt er keinen Zusammenhang der drei einzelnen Hauptpartieen, die Veranlassung geben konnte, dieselben unter einer Rubrik vorzutragen.— V. Kapitel. Vom Grundbasse. VI. Kapitel. Vom Harmoniren. Die C-Leiter wird nunmehr als Melodie aufgestellt, zu welcher der Grundbafs gesucht werden soll. Das hiebei zu beobachtende Verfahren ist mit lobenswerther Deutlichkeit auseinandergesetzt. Als Hauptgrund wird angenommen, dafs nur diejenigen Dreiklänge hiebei in Anwendung kommen können, deren einzelne Theile, Töne, bereits in der vorgeschriebenen Leiter enthalten sind. So z. B. wird der Grundbafs des zweiten Tones der C-Leiter, D, auf folgende Art gefunden: D (so wie überhaupt jeder Ton) ist in drei verschiedenen Dreiklängen enthalten: im G, D und B Dreiklang. Da nun aber nur der erste von ihnen aus Tönen besteht, welche, in Hinsicht auf C, Leitereigene sind, so ist der hier anzuwendende Dreiklang, der G-Dreiklang. Der Grundbafston jedes Dreiklangs heifst aber so, wie der Dreiklang selbst, also gehört zu D in der als Melodie vorgeschriebenen C-Leiter, der Ton G als Grundbafston. Auf diese Art ersieht der Schüler nach und nach, wie die Töne 1, 3, 5, 8 einer Leiter, als Grundbafston den ersten Ton derselben Leiter; die Töne 2, 7, den fünften, und 4, 6, den vierten Ton haben. Was für die C-Leiter gilt, hat seine Anwendung auf alle übrigen Leitern, welche nunmehr „harmonirt“ werden; d. h. die fehlenden Töne des Dreiklangs werden zunächst unter die Melodie gesetzt. Schon hier wird auf die Fehlerhaftigkeit der Quinten und Octavenfolge beim Fortschritt des sechsten Tons einer Leiter zum siebenten, aufmerksam gemacht, aber erst im folgenden Kapitel (im siebenten) der Grund dieser Fehlerhaftigkeit, so wie die Mittel selbige zu heben, beigebracht. „Eine Leiter, wie alle zu harmoniren und ins Noten-Schreib-Buch einzutragen sind:“



Was die von Ref. hinzugefügten Bindungen bedeuten sollen, werden wir gleich bei Gelegenheit des siebenten Kapitels erfahren. Zum Schlufs des sechsten sind Melodieen zur Uebung im Harmoniren geliefert, bei welchen im Allgemeinen zu wünschen gewesen, dafs

die, besonders in dem später aufgestellten, häufig vorkommenden Octavensprünge zwischen Sopran und Bafs, vermieden worden wären; ein aufmerksamer Schüler mufs nothwendig dadurch befremdet werden, wenn ihm der Lehrer, nach dessen Anweisung er solche Fortschreitungen (freilich nur in den Mittelstimmen gegen den Bafs) eben vermeiden lernte, jetzt selbst dergleichen, als in Normalmelodieen vorkommend, aufstellt. Z. B. in der Melodie: S. 25.

wo die Bewegung des Grundbasses mit der der Oberstimme identisch ist. VII. Kapitel. Entwickelung der Normal-, Ton- und Tonarten-Leiter. Herr Stöpel giebt hier eine tabellarische Uebersicht des Ton-Erzeugungs-Prozesses, welcher, wenn man die Basis — wie er es gethan hat — D nennt, folgender ist:

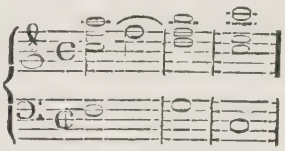
D, d a d fis a c d e f g a b c d u. s. w.

Dreiklang Trichord Trichord u. s. w.

Haupt-Septimen-Harmonie

8 5 4 gr. 3 kl. 3 C F B Es- As- Des- Ges- Fis- H u. s. w. bis C-Tonart.

Hieraus wird klar, dafs die zuerst stufenweise folgenden Tonreihen Trichorde sind, und dafs die Eintheilung des Tonreiches in Octaven, so wie der Bau einer die Octave umschliefsenden Leiter, durchaus willkührlich ist. Nach diesen Prinzipien springt nun auch die Fehlerhaftigkeit der Octaven und Quintenfolge beim Harmoniren einer Leiter von der sechsten zur siebenten Stufe ins Auge. Es würde zu weit führen, den Gang der Untersuchung hier zu detailliren. Ref. begnügt sich hier das Refultat kurz anzugeben. Zum Grunde liegt auch hier wieder die C-Leiter. Die oben der harmonirten Skala beigefügten Bindungen zeigen, dafs eine solche von der sechsten zur siebenten Stufe anzubringen unmöglich ist, weil hier keine Gemeinschaftlichkeit der Töne Statt findet. Ferner sehen wir eben daraus, dafs die verschiedenen Stimmen bei allen anderen Fortschreitungen der Melodie entweder liegen bleiben, oder ungleichmäfsig springen, nie aber, wie in unserem Falle, alle vier ein durchaus gleiches Weiterschreiten darbieten. Endlich ergiebt sich aus der Normal-Tonleiter, dafs F und G unter allen Tonarten am entferntesten verwandt sind, während die übrigen Akkorde, welche beim Harmoniren einer Leiter gebraucht werden, in den nächsten Verwandtschaftsgraden stehn. Diese drei Uebel müssen entfernt werden, und, weil, wenn sie entfernt sind, zugleich die Octaven- und Quintenfolge verschwindet, so kann man mit Recht dergleichen Fortschreitungen als fehlerhaft verbieten. Die Fehlerhaftigkeit aber wird bei der sechsten und siebenten Stufe einer Leiter auf folgende Art vermieden:



Der beigefügte Bindungsstrich zeigt die Gemeinschaftlichkeit eines gleichen Tons in zwei verschiedenen Akkorden an. Das andere ergiebt sich von selbst. Der Schüler mufs nun alle Leitern auf ähnliche Art harmoniren, und dann auch in anderen gegebenen Melodieen die Quinten und Octaven vermeiden. VIII. Kapitel. Einführung der Dissonanzen. A. Einführung der Vierte und Neunte, wenn der Grundbafs fünf und vier Stufen gestiegen ist, B. der Septime, auf jedem Grundbafstone, der um eine Vierte fortschreitet, C. der Sechste, wenn der Grundbafs eine Fünfte gestiegen ist, dafern die Melodie sich abwärts bewegt.—Die gegebenen Regeln sind wunderbar kurz, faſslich und ausreichend. Nur gegen B mufs Referent protestiren. Die plötzliche Einführung des

lateinischen: „Septime“ ist befremdend, da doch sonst immer die deutschen Benennungen gebraucht wurden *).

(Schluſs folgt.)

III. Korrespondenz.

Dresden, den 14. Januar 1827.

Aufgeschoben ist nicht immer aufgehoben. Habe ich Sie gleich diesmal lange warten lassen, so hoffe ich doch, es ist Ihnen lieb, wieder einmal etwas Interessantes aus Dresden zu hören. Interessantes? werden Sie fragen! O ja, ob Sie gleich nichts von deutscher Musik erfahren, für und gegen welche Sie so ritterlich kämpfen; denn unsere deutsche Oper trauert noch immer um den unsterblichen Weber, und das durch die lange Wahl entstandene Interregnum konnte nur nachtheilig wirken. Indessen haben wir nun durch Herrn Reifsiger einen tapferen Verfechter der deutschen Musik erhalten, einen Dirigenten comme il faut, mit allen Fähigkeiten ausgerüstet; dem es bei seinem ausgezeichneten Talent als Klavierspieler, Sänger und Komponist in verschiedenen Gattungen des Styls, wodurch er vielen Ruf erlangt hat, und bei seiner durch Reisen erlangten Bildung und Gewandtheit, nicht schwer werden wird, mit den trefflichen dargebotenen Mitteln für die Deutschen zu wirken. Seit seinem kurzen Hiersein hat er sich schon die Achtung und Liebe der Direction, seiner Collegen und Untergebenen und eine sehr günstige Meinung im Publikum erworben. — Unsre deutsche Oper bedarf noch mehrerer neuen Mitglieder, vorzüglich eines guten Soprans, eines ersten Basses und eines Tenors, der unserm schwächlichen, aber vortrefflichen Bergmann kräftig zur Seite steht. Erstern erwarten wir auch wirklich in diesen Tagen in der Person der Dem. Bamberger aus Frankfurt, und den zweiten glaubt man ebenfalls schon gewonnen. — Ich habe Ihnen also vor der Hand nur von der ital. Oper zu berichten. Sie werden sich wundern, wenn ich, ein ächter deutscher Kunstjünger, Ihnen sage, dafs sie vortrefflich ist und dafs ich unter den vielen Gesellschaften Italiens kein solch gutes Ensemble, und solche Vereinigung von vortrefflichen Mitgliedern gefunden habe, als es jetzt hier der Fall ist. Seit November wurde Mose in Egitto dreimal, Matilde di Schabran einmal, L'Italiana in Algeri einmal, la Vestale zweimal, la gazza ladra und Semiramide einmal, und der crociato dreimal gegeben. Sie kennen meine Ansichten über Rossinis Musik, und dafs von einer strengen Kritik seiner Opern gar keine Rede sein darf; allein sie geben dem Sänger Gelegenheit, eben so seine Virtuosität, als sein Gefühl zu zeigen. Ob beides immer am rechten Platze stehe, ob es dem Charakter des Stücks angemessen sei, das ist nicht Sache des Sängers zu untersuchen, sondern er tanzt, wie der Komponist pfeift. Und so wird denn hier ganz artig nach Rossinis Pfeife getanzt, und auch mit grofsem Beifall; aber meist von Fremden, denn der Dresdner ist ein braver Deutscher. Obenan steht die Signora Palazzesi und Schiasetti, erstere hoher, zweite Mezzo-Sopran, beide aber ausgezeichnet. Eben so Rühmliches läfst sich von den Bäfsen sagen. Signor Zezi besitzt vielleicht die schönste Bafsstimme, die es jetzt giebt, wohltönend, stark und doch verhältnifsmäfsig biegsam. Er behandelt den Bafs stets dermafsen einfach und würdig, und zeichnet sich besonders durch seinen Fleifs aus und seine Liebe zur deutschen Musik, in der er sich als Raffaele in Haydns Schöpfung rühmlichst bewährte. Signor Salvatori besitzt eine unglaubliche Leichtigkeit und Deutlichkeit in Pafsagen. In der Cantilene jedoch, so wie in der Schönheit der Stimme, steht er Signor Zezi weit nach. Unser buffo Benincasa ist allgemein rühmlichst bekannt, und verdient es, denn er ist noch immer brav, und schon sein Erscheinen erweckt Gelächter. — Bei der italienischen Oper werden ebenfalls die beiden deutschen Sängerinnen Signora Veltheim und Signora Funk benutzt. Erstere besitzt ein ausgezeichnetes Talent, eine schöne angenehme Stimme, unglaubliche Leichtigkeit und bewunderswürdige Höhe und verdient den Ruf vollkommen, den sie sich im Auslande erworben hat. Letztre entzückt besonders durch die Kraft ihrer Stimme, ihren schönen Ton und ist vorzüglich im deklamatorischen Genre ausgezeichnet. Wer sie als Oberpriesterin in der Vestale, als Eglantine in der Euryanthe etc. gehört hat, wird ihren Beruf zur Kunst erkennen. Auch Signora Sandrini erwarb sich neulich als Giulia in der Vestale noch allgemeinen Beifall, durch welchen das Publikum ihre früheren Verdienste und ihre Meisterschaft im Gesange und Spiel nochmals dankbar belohnen wollte. — Unsre Tenoristen verdienen ebenfalls vieles Lob, obgleich sie noch nicht Lieblinge des Publikums geworden sind. Signor Bonfigli und Signor Rubini sind Meister des Gesanges, wissen aber selten ihre Kräfte recht zu gebrauchen. Letzterer

*) Die Septime als Dissonanz ist nämlich nicht die siebente Stufe der Leiter des Grundbafstons, wie die Vierte und Neunte, die vierte und neunte Stufe der Leiter ihres Grundbafstones sind, sondern sie liegt einen ganzen Ton unter dem Grundbafstone. Dieser Unterschied mufste hier freilich gemacht werden, da von dem Unterschiede der Intervalle, grofs, klein, vermindert u. s. w. überhaupt Nichts gesagt worden.

überladet den Gesang und verziert zu viel. Signor Pesadori, ein junger Mann, mit einer herrlichen zum Herzen sprechenden Tenorstimme, ist Anfänger, und noch jetzt ist vieles Gute von ihm zu erwarten, wenn er fleifsig studirt. Seit langer Zeit distonirt er aber so gewaltig, dafs man Ursache zu fürchten hat.

Noch mufs ich Ihnen von einigen Concerten berichten, die wir schon im neuen Jahre gehabt haben. Zuerst gab die musikalische Kapelle Haydns Schöpfung oder vielmehr la creazione, denn sie wurde italienisch gegeben. Signora Palazzesi und Signor Bonfigli hatten es ausgeschlagen, darin zu singen und deshalb sangen Signora Schiasetti, Signore Rubini und Zezi die Partien aller drei Abtheilungen. So sehr man nun auch in mehreren Stellen den hohen Sopran vermifste, z. B. in der Arie mit Chor in C-dur: „Mit Staunen sieht das Wunderwerk," wo der Sopran die C-durscala hinaufgeht und dreigestrichenes C aushält, und ähnlichen, so mufste man doch mit dem Gesange der Dem. Schiasetti sehr zufriedan sein, sie verstand das Einfache und Kräftige dieses deutschen Meisterwerks sehr wohl und trug diese schöne Partie eben so einfach vor, was Italiener selten im Stande sind. Im Theater glänzt sie vorzüglich im Felde des Graziösen. — Signor Rubini hatte diese Partie aus Gefälligkeit für Herrn Bonfigli übernommen; er ist förmlicher französischer Alto und deshalb liegt ihm die Partie viel zu tief, dieses veranlafste Veränderungen, Ausschmückungen und sogenannte Gurgeleien, die sich mit dem Oratorium nicht vertragen. Indefs wird er sehr gern gehört, denn er versteht zu singen. Am meisten glänzte gewifs Signora Zezi als Raphael, den ich schon bei Gelegenheit der Oper so rühmlich erwähnt habe. Das Orchester war ganz ausgezeichnet, die Chöre (sie bestanden aus dem Chorpersonal der Königl. Kapelle und Theater und aus dem Chor der Kreuzschüler), imposant, und so konnte es unter Herrn Kapellmeister Morlacchi sicherer Leitung nur eine höchst gelungene Vorstellung geben.

Noch eins. Sie werden den herrlichen Ferdinand Ries bald kennen lernen, er geht von hier nach Berlin. Gestern gab er hier Konzert. Ich will Ihnen nur wenig von diesem vortrefflichen Künstler sagen, Sie müssen ihn selbst hören und seine jüngsten Schöpfungen bewundern. Wir hörten eine neue Sinfonie in D, ein neues Klavierkonzert in As, Variationen für Pianoforte und Violine, und neue grofse Variationen mit Orchester in F. — Wer mit Ries Kompositionen genau bekannt ist und das eigenthümliche in denselben erkannt hat, findet sich auch durch diese Kompositionen angezogen und hat einen seltnen Genufs. Weniger der, der Herrn Ries zum erstenmal kennen lernt. Seine Kompositionen tragen sämmtlich einen edeln grofsartigen Charakter, sie sind gediegen; selten nur verliert er sich in kleinliche Malerei, uninteressante Ausführung, spielend und tändelnd, wie wirs beim grofsen Beethoven gewohnt sind, an den er überhaupt oft erinnert, ob er gleich nichts von ihm entlehnt. Ries geht seinen eignen Weg. Ich freue mich auf Ihr Urtheil, wenn Sie die Sinfonie und den zweiten Satz der Sinfonie in H-moll, Menuetto, werden gehört haben. Er sucht keine Knalleffekte hervorzubringen, er arbeitet nie auf momentanen, sondern auf den Totaleindruck. Eben so rund, anspruchslos und gediegen ist sein Spiel. Seine Virtuosität ist sehr bedeutend, er hat einen kleinen Ton auf dem Pianoforte und sein Spiel ist nicht so brillant als das des Herrn Moscheles, aber er hat eben so viel eigenthümliches im Spiel als in der Komposition, und man mufs ihm hören. Das Publikum belohnte seine Meisterschaft durch häufige Zeichen des Beifalls. Die von ihm und dem Herrn Konzertmeister Rolla vortrefflich vorgetragenen Variationen, eignen sich eher für ein Zimmer als für den Saal, das Thema schien mir zu ernsthaft. Demoiselle Veltheim sang eine Arie von Paer mit gewohnter Meisterschaft und Vollendung und Herr Zezi trug Mozarts: „Non piu andrai" mit den allgemeinsten Beifall vor. Es that einem wirklich wohl heute ohne Rossini wegzukommen. Herr Rolla ist unstreitig einer der besten Geiger, und in der Virtuosität und dem Vortrag seiner höchst schwierigen Compositionen thut es ihm wohl niemand zuvor. Sein Staccato ist vollendet und der gröfste Glanzpunkt seines Spiels. Würde er oft weniger risquiren und vorsichtiger in der Aufhäufung von Schwierigkeiten sein, und lieber mehr Cantilene anbringen, so würde er den Ruf noch fester begründen, den er verdient. — Bald ein mehreres. †††

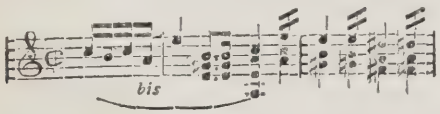
Berlin, den 21. Januar 1827.

Dido, dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen, von L. Rellstab. Musik von Bernhard Klein.

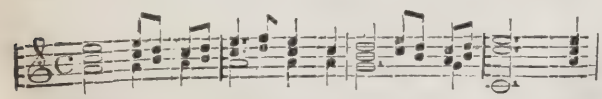
(Schlufs aus No. 5.)

Hier können wir nun nicht umhin zu bezweifeln, ob der geschätzte Hr. Komponist in den vielfach gebrauchten Nachahmungen das rechte Maafs getroffen hat. Jeder nur einigermafsen geübte Musiker wird Imitationen aller Art, wofern sie nicht durch darüber hinweggehende Instrumentation gedeckt sind, aus dem Ensemble herauszufinden wissen; wenn sie aber, wie dies in Dido öfters der Fall ist, so scharf hervortreten, dafs auch Laien über „die Fuge"

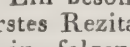
die Musik vergessen, und dafs sie mitunter selbst für den Eingeweihteren förmlich störend werden, so sind sie entweder nicht am rechten Platze, oder nicht mit hinlänglicher Gewandtheit angebracht. Letzteres ist nun wirklich nicht geschehen, vielmehr entwickeln sich die imitirenden Sätzchen alle so natürlich, wie es von einem so erfahrnen Meister im Kontrapunkte (als welchen sich Herr Klein in Kirchenkompositionen, namentlich aber in seinem dem gröfsern Publikum noch unbekannten Oratorium: Jephtah gezeigt hat) zu erwarten steht. Wir sind also berechtigt zu glauben, der Ort, an dem die kanonisch gearbeiteten Stellen eintreten, sei nicht überall der passendste gewesen. Diese Bemerkung ist übrigens nur bei Gelegenheit des oben erwähnten Duetts eingeschaltet, denn gerade dieses könnte als Muster dienen, wie man über der strengen Schreibart das freiere Walten des Geistes nie und nirgends vergessen dürfe. Der ausgesprochene Tadel trifft besonders ein Terzett im Es-dur und einzelne Stellen im F-dur-Duett zwischen Selene und Dido im zweiten Akte. — Nach jenem D-moll-Duett tritt nun Dido aus der Höhle und erzählt ihren gehabten Traum — ein sehr gelungenes Rezitativ, dem sich dann der Königin unumwundene, wenn gleich schüchtern ausgesprochene Liebeserklärung würdig anschliefst. Kaum hat sie das Wort gesagt; „ich liebe dich," so fällt der umstehende Chor jauchzend ein: „Heil Dir und Preis, Beherrscher Karthago's." Hierauf ein Terzett zwischen Dido, Selene und Aeneas, in welchem besonders die von Violoncellis begleitete Solostelle des Letzteren ausgezeichnet zu werden verdient; der Chor wiederholt seinen früheren Gesang. — Alle ab. Die Scene verwandelt sich. Saal in der Karthagischen Königsburg. Die wilden Numidier treten mit einem karakteristischen Marsche auf (A-moll) dessen Thema folgendes ist:

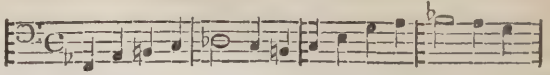


In demselben Zeitmaafse bewegt sich der darauf eintretende Chor:

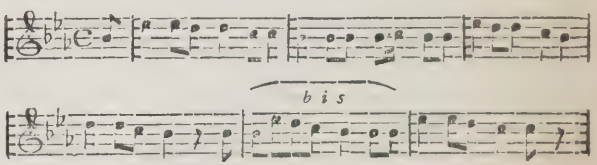


Prei-set und rüh-met des Herr-schers Macht; es

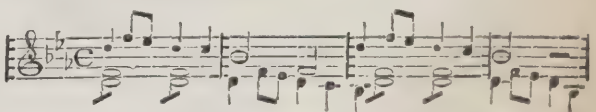
Die rauhen Krieger stellen sich im Pallaste auf; ihnen folgt Fürst Jarbas. Ein besonders glücklicher Wurf ist dessen erstes Rezitativ. Die Geigen sind fortwährend in folgendem Rhythmus beschäftigt  (der auch noch in dem Andante der Arie beibehalten wird) unterdessen arbeiten die Bässe in gewaltigen Schritten umher



ein sehr gelungenes Bild des in Kampf und Krieg erhärteten Männerherzens, wie es zum erstenmale die Gewalt der Liebe empfindet und bei dem Herannahen des Gegenstandes seiner Neigung unwillkührlich von Furcht ergriffen wird. Jarbas will nun die Königin unerkannt erforschen, ehe er aber als Abgesandter seine Werbung anbringt, regalirt ihn die Nebenbuhlerin seiner Macht mit einem glänzenden Feste. Gesänge und Tänze wechseln mit einander. Die Ballets anlangend, so haben wir in ihnen die hebenden Rhythmen vermifst, welche Spontini's Arbeiten in diesem Fache vielleicht unerreichbar machen, und das Tanzstück No. 3, worin die Flöte und Oboe konzertirend aus der etwas magern Begleitung hervortreten, nahm sich in dem grofsen, an jenem Abende eben nicht überfüllten Opernhause, ungemein nüchtern aus. Die während der Festlichkeit zu Ehren der Königin gesungenen Lieder sind dagegen besonders schön; ein wahrer Juwel ist das Sopransolo mit Chor: „Im sonnigen Glanze" von welchem wir die Melodie in verkürztem Zeitmaafs (um Raum zu ersparen) wiedergeben:



Das Ganze besteht nur aus vier Noten und leidet doch nicht an Einförmigkeit! — Jarbas erhebt sich und verkündet seine Botschaft. Die Antwort der Königin war vorauszusehen; er droht mit Krieg Jetzt lernen wir Dido erst in ihrer wahren Gestalt kennen, bis jetzt erschien sie uns nur als liebendes und geliebtes Weib, hier ist sie die mächtige, stolze Königin, und diesen Karakter hat Klein trefflich aufgefafst. Die Arie (Es-dur): „Mag Wetter sich auf Wetter thürmen" ist von mächtiger Gewalt, und wahrhaft ergreifend ist die übermüthige Aeufserung



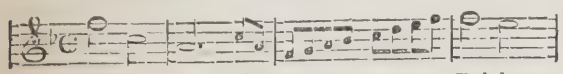
Ihn stürzet kei-ne keine ird'sche Macht,

wo sie von der Festigkeit des von ihr gegründeten Thrones spricht. Nun bricht der Numidierfürst wüthend los:

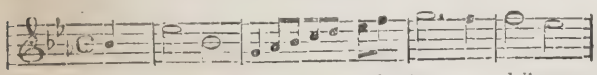
Kennst Du verschmähter Liebe Pein?
Kennst Du des grofsen Königs Macht?
Ha! seine Rache wird wie Donner
Dich stolze Königin zerschmettern,
Und deine Stadt in Trümmer brechen.

In wie fern die Anlage dieses Finales verfehlt ist, haben wir schon oben gezeigt; merkwürdig ist es überdem noch, dafs Dido, nachdem Jarbas sich ihr zu erkennen gegeben, gar kein Wort darauf erwidert, sondern ganz ruhig mit Aeneas abgeht. Dagegen tobt nun das Volk im Schlufsgesang, bereit für die Herrscherin Gut und Leben zu opfern. Dieses Finalchor ist kräftig und ganz im Gluckschen Styl, der überhaupt öfters, hauptsächlich in den Chören, sichtbar wird, durchgearbeitet.

Zweiter Akt. Wir verweisen im Allgemeinen auf das schon Angeführte, wie der ganze zweite Akt des innern Zusammenhanges mit der Fabel des Stückes ermangelt, wie wenigstens die Existenz desselben nur aus einer im ersten Finale entstandenen Lücke erklärbar ist. Die Aufmerksamkeit des Zuhörers wird dadurch für das ganze Werk bedeutend geschwächt. Als die besten Nummern heben wir die erste Arie der Selene (As-dur, mit einem sehr schwierigen Agitato F-moll) heraus, ihr Duett mit Dido aus F-dur, worin als ein sehr sinniger Zug des Komponisten die Stelle bemerkt zu werden verdient:

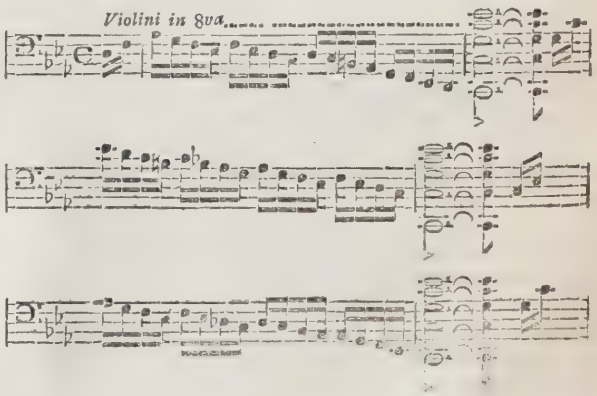


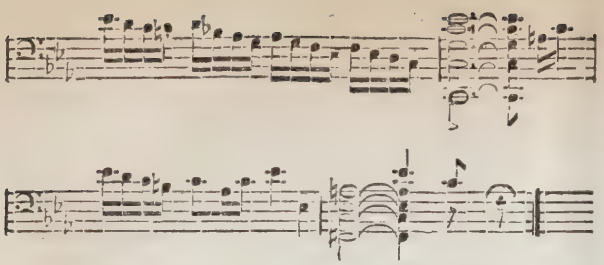
welche mit einer frühern in der Es-dur-Arie des ersten Aktes korrespondirt:



ferner das herrliche Duett aus C-moll zwischen Selene und Aeneas, welches aber von Seiten des Dichters wieder ein dramatischer Mifsgriff ist, da dieselbe Situation bereits Wort für Wort im ersten Akte da war; um so mehr mufs das Verdienst des Komponisten anerkannt werden, gleichen Stoff so in jeder Art verschieden und doch gleich treffend aufgefafst und wiedergegeben zu haben. Aufser den genannten Stücken ist noch der Priesterchor aus Es-dur mit einem basso continuo bemerkenswerth. Einzelne gelungene Partien in den darauf folgenden Scenen, besonders die majestätischen Rezitative der schon siegstrunkenen Dido vermögen nicht das Interesse an die langsam sich hinschleppende Handlung zu fesseln, und das dem feurigen Schlufschor (desselben Inhalts wie der des ersten Aktes) vorangehende Terzett scheint uns das schwächlichste Stück aus der ganzen Oper. Da wir nun schon einmal im Tadeln begriffen sind, so möge hier zugleich, als ein demselben Schicksal nicht entgehendes Opfer, die Bravourarie der Selene zu Anfange des dritten Akts hingestellt werden. Wenn wir sagen, sie ist eine Oase in der Wüste, eine Sandbank im Meere, so würden das alles eben nicht sehr schmeichelhafte Vergleiche sein, sie würden aber den Begriff des völligen Isolirt-Seins genugsam verdeutlichen, und darum kein Wort weiter darüber, als eine Entschuldigung von Seiten des Tonsetzers, der diese Partie vorzugsweise für eine Sängerin berechnet hat. In wie fern dies auch mit Dido selbst der Fall gewesen sein mag, wissen wir nicht; hier pafste aber die Individualität der Künstlerin für die Rolle, dort nicht. Selene trillert und kolorirt nur deshalb, weil Mad. Schulz sie singen sollte, in dem Texte der Arie wiederspricht jedes Wort seiner musikalischen Bekleidung, nur oberflächlich ist der Inhalt durch eine Molltonart angedeutet worden.

Dritter Akt. Arie der Selene, transeat. Jetzt können wir nur bewundern; was sich in Tönen für so herrlichen Stoff, wie den hier dargebotenen, leisten läfst, das hat unser Komponist geleistet, und sich im dritten Akt seiner Dido eine Ehrenstelle unter den dramatischen Tondichtern aller Länder und Zeiten ruhmvoll erkämpft. — Jarbas ist geschlagen, sein Heer zerstreut, er irrt in der Wildnifs umher. Rezitativ und Arie sind göttlich. Vernichtet denkt er noch an den Quell seines Leidens zurück, und der schmerzvolle Ruf: Dido, Dido ist die letzte Kraft des gebrochnen Herzens. Da tritt Aeneas auf, es kommt zum Zweikampf. Wir fühlen uns gedrungen, diese herrliche musikalische Malerei hier wiederzugeben, und machen nur zum voraus auf die Kontraste, welche darin enthalten, aufmerksam. Der wilde Jarbas schlägt toll und wüthend drein, aber Aeneas steht fest und starr wie eine eherne Mauer.





Weh mir!
(Jarbas ist verwundet.)

Und um auch dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, theilen wir hier die Worte des nachfolgenden kurzen Duetts mit:

Jarbas:

Weh mir, ich fühle des Todes vernichtende Macht,
Ihr Götter, ich sinke — o Dido — in ruhmloses Grab;
Weh mir, o Dido! ihr Qualen des Busens lafst ab!

Aeneas:

Es fafst ihn des Todes vernichtende Macht,
Ihr Götter des Todes rauscht finster heran,
Ich hör' ohne Beben euch Furchtbare nah'n.

Das klingt freilich um ein gut Stück besser als:

Jarbas;	Aeneas:
O weh! mein Herz,	O weh! sein Herz,
Es bricht im Schmerz,	Es bricht im Schmerz,
Ha welche grause Noth,	Ha welche grause Noth,
Ich fühle schon den Tod!	Er fühlet schon den Tod!

Aeneas steht noch im düstern Anschaun des Getödteten versunken, da erscheint der Geist seines Vaters, und verbietet ihm die Rückkehr nach Karthago. Grofse leidenschaftliche Scene, dann der Chor der den Aeneas begleitenden Trojaner (D-moll und dur); er kündigt ihnen die Abreise an, und alle verlassen das karthagische Gebiet. Auch die Musik zu diesem Auftritte ist von wahrhaft ergreifender Kraft, und ganz vorzüglich der Gegensatz zwischen dem kampflustigen Heere und dem nur aus reiner Verzweiflung thatendurstigen Aeneas. — Die nächstfolgenden Scenen sind ein so herrliches Ganze, dafs jede Beschreibung oder Analyse zu näherm Verständnifs vergeblich sein würde — sie wollen gehört und empfunden werden. Dido im Tempel, erfährt des Aeneas Abreise, flucht ihm und den Göttern, ersticht sich am Altare; ein Blitzstrahl schmettert die ihn umgebenden Säulen noch auf sie nieder. Priester und Volk fliehen. — Mit dem langgezogenen Seufzerworte: Aeneas, giebt die sterbende Königin den Geist auf. Ende. — Nur zweierlei sei noch vergönnt aus diesem Heere von Schönheiten hervorzuheben, zwei wirkliche Meisterzüge: Der erste ist die Arie der Dido, ehe sie das ihr drohende Unglück erfahren hat. Der Inhalt ist: Sieg, Sieg, den Göttern Dank. Aber was für eine Freude? Eine wahrhaft bachantische! und so scheint uns Herr Klein sehr karakteristisch angedeutet zu haben, Dido's Geschick sei keine Ungerechtigkeit des Himmels, als welche es uns nach dem blofsen Lesen des ganzen Textes erscheinen dürfte. Der Stolz, der Uebermuth, die Freude selbst, welche nur defshalb den Göttern dankt, um recht toll und wild hineinjubeln zu können — müssen gestraft werden, und so hat uns der Komponist eine durchaus bedingte Nothwendigkeit des tragischen Looses angedeutet, welche der Dichter schon vorher hätte ausführen sollen. — Ein zweiter sehr gelungener Zug ist das Rezitativ des karthagischen Kriegers, worin er der Dido das Vorgefallene erzählt. — Alle musikalische Malerei ist verbannt, der Soldat steht vor seiner Fürstin, kein Mitgefühl, keine Theilnahme — das wäre Verbrechen an der Majestät — es ist das Ganze nur ein trockner Rapport. Auch hier scheint sich der Komponist über den Dichter erhoben zu haben: Rellstab hat folgendes geschrieben:

Als er das hohe Meeresschiff bestieg,
Gab er den Feldherrnstab in meine Hand
Und sprach das Schreckenswort.

Klein hat das: Schreckenswort mit Recht unbeachtet gelassen, und nichts davon in der Begleitung ausgedrückt; der Rapportirende würde dadurch ganz aus seiner Rolle fallen. —

Wir schliefsen unsern Bericht mit dem herzlichsten Dank gegen die Musik-Direktion, die nach langer Zeit wieder einmal etwas Einheimisches auf die Bühne brachte, und mit dem Wunsche, von Herrn Klein recht bald eine neue Oper auf dem Repertoire zu finden.

4.

Berlin, den 30. Januar 1827.

Heute hatten wir das Vergnügen, Herrn Ferdinand Ries noch einmal im königstädter Theater zu hören. Er trug Bravourvariationen von seiner Komposition vor und fand damit lebhaften Beifall.

Fräulein Sontag und die Herren Jäger und Wächter exekutirten darauf ein mittelmäfsiges Terzett von Götze ganz meisterhaft.

M.

Bekanntmachung.

Es ist auffallend gefunden worden, dafs die Zeitung nicht über alle im königlichen Theater in Zwischenakten debütirende Virtuosen berichtet. Hierauf diene zur Erklärung: dafs es Regel ist, über alle dergleichen Leistungen einzelner Künstler nicht zu berichten, wenn diese nicht durch Uebersendung der Eintrittskarte den Wunsch bezeigen, ihre Leistung beurtheilt zu sehen. Eben so verhält es sich auch mit den Konzerten.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. Februar. Nro. 7. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ansichten über Musik-Unterricht, in Bezug auf sogenannte Mode-Kompositionen.

Es ist eine gewöhnliche, in diesen und andern Blättern oft wiederholte Klage, das Verzeichnifs der Werke mancher unserer neuern Komponisten mit Mode-Kompositionen angefüllt zu sehen, statt, wie es deutschem Ernste wohl ziemen möchte, dem Guten Vortreffliches folgen zu lassen. Warum aber werden eben solche Produkte am meisten gekauft, warum bieten nur solche (Verirrungen des schaffenden Geistes möchte ich es nennen) den gehofften Lohn und Gewinn?

Als Hauptursache dieser verkehrten Richtung der musikalischen Bildung erscheint mir einmal die traurige Sucht, als Virtuos in der Behandlung irgend eines Instrumentes glänzen zu wollen, wobei im eifrigen Streben nach der unerläfslichen mechanischen Fertigkeit die wahre, tiefe, geistige Musikbildung untergehen, und die mangelhafte, verkehrte, aus jener Sucht entspringende Unterrichtmethode, entstehen mufs. Ich verkenne keineswegs die grofsen Vortheile für das Ganze der Musik, welche durch die fortschreitend kunstreichere Behandlung der einzelnen Instrumente entstanden sind; ich tadle nicht das Streben Einzelner, ihr Instrument zur möglichsten Vollkommenheit zu erheben; nur mufs die errungene, erweiterte Anwendbarkeit des Instrumentes Mittel zum höheren Zweck sein, und nicht umgekehrt die Komposition eines Musikstückes die Musterkarte der Fingerfertigkeit eines Virtuosen, oder dieser und jener Verbesserung, Vergröfserung, Erfindung des Instrumentenmachers, darstellen. Virtuosen und Komponisten sollten nicht, als nur zu gelehrige Nachtreter, besondere Spielarten und für jene Verbesserungen des Instruments nur passende Kompositionen erfinden, welche dem Fortschreiten der Kunst nichts weniger als förderlich sein können, wie dieses bei den englischen Instrumenten und der darauf gebauten Field'schen Spielart der Fall ist. — Aber selbst solche Produkte würden zu dem werden, was sie sein sollen, zu Proben nämlich dessen, was ein Mensch bei unausgesetzter, ausschliefslicher Beschäftigung mit dem musikalischen Instrumente zu leisten vermag, — wenn gründliche Leitung die grofse Masse des sogenannten musikalischen Publikums von solchem zeitraubenden nur für Einzelne passenden Unternehmen abhalten wollte. —

Allerdings ist es ein herrliches Bewufstsein, auch das Höchste durch unsere Kraft erringen zu können; aber man bedenke wohl, dafs wir alle nicht alles vermögen, dafs, wenn jede Wissenschaft, jede ernste Beschäftigung, sei es im Dienste des Staates, sei es im freien Bewegen in bürgerlicher Betriebsamkeit, die Aufgabe eines ganzen Menschenlebens wird, die Musik in ihrem theoretischen, wie im praktischen Theile nicht minder ihren Mann ganz in Anspruch nimmt. — Wohl mag sie in gewisser Hinsicht auch als erheiternde Zugabe des geselligen Lebens betrachtet werden können, wohl mag bei ihrer Ausübung, wie fast bei jedem andern Gebiete des menschlichen Wissens und Könnens, der sogenannte Dilettantismus zulässig sein: aber nie erhebe sich

derselbe über die ihm durch die Natur der Sache angewiesenen Schranken. — Diese Gränze dem Dilettanten vermöge gründlicher Vorbildung vorzuzeichnen und eben dadurch demselben reiche musikalische Genüsse zu verschaffen, welche den erbärmlichen Triumph, nach monatelanger eifriger Fingerübung, ein oder das andere, aber auch nur dieses eine Musikstück à la mode spielen zu können — bei weitem überwiegen, — ist die Aufgabe eines tüchtigen Musiklehrers, wenn er seine Pflicht gewissenhaft erfüllen will.

Die zweite Hauptursache des reissenden Fortschritts der sogenannten Mode-Kompositionen ist die Gewissenlosigkeit, oder besser die nur zu häufige Unwissenheit der Lehrer, wegen der durch ihre Schuld bei der Mehrzahl des musiktreibenden und hörenden Volkes verbreiteten musikalischen Seichtigkeit. —

Woher aber der Ursprung des grofsentheils mangelhaften Unterrichts oder vielmehr der Unfähigkeit der Lehrer, umsichtigen Unterricht zu ertheilen? Meiner Ansicht nach entsteht er aus der Art und Weise, wie die göttliche Kunst als Broderwerb betrachtet wird, eine Ansicht, welche dem unerfahrnen Knaben schon frühzeitig aufgedrungen wird. — Ohne alle geistige Vorbildung, mit keiner andern Kenntnifs ausgerüstet, als der geringen Fertigkeit, seinem Instrumente irgend eine Reihenfolge von Tönen ohne Sinn und Verstand zu entleiern, wird der Arme herausgestofsen, sein dürftiges Können (ein Wissen ist es nicht zu nennen) andern beizubringen. Was Wunder also, dafs nur ein mechanisches Einlernen eines Tanzes oder sonst eines Stückchens die Frucht dieses Unterrichts wird, was Wunder, wenn man sich dieses geistlose Treiben bis zur höchsten Stufe potenzirt denkt, dafs Lehrer und Schüler die Ausführung einer halsbrechenden Passage für die höchste Staffel der Kunst erkennen und auf dieser erschwindelten Höhe den wahren Reichthum der Kunst, welcher sie zu huldigen vermeinen, auch nicht entfernt ahnen? Mit dieser Gattung von Lehrern geht eine andere, was die Erfolge des Unterrichts betrifft, Hand in Hand; ich meine solche, denen nach mancher fehlgeschlagenen Spekulation die Musik als letzter Nothanker Brod und bürgerlicheExistenz geben soll. Wie unrecht auch die Eltern thun, gegen freilich geringes Honorar, ihre Kinder musikalisch verderben zu lassen, bedarf wohl keiner Erwähnung, eben so, wie wenig es auch hier sagen will, den lieben Kleinen ein Wälzerlein eingetrichtert zu finden, denn eben Tänze sind die Basis aller spätern Verirrungen. Das jugendliche Gemüth ergiebt sich dem Leichteren nur allzu leicht, besonders wenn damit früher in gewisser Hinsicht Beifall zu ärndten ist, es verliert den nöthigen Ernst, selbst bei gutem Willen und gediegnerem Wissen des Lehrers, die klassischen Erzeugnisse der Kunst sich zu eigen zu machen, und vereitelt somit jede wohlgemeinte Bemühung. Der rechte Lehrer, der es mit sich, seinem Schüler und der Kunst redlich meint, wird es sich daher nicht verhehlen, dafs Strenge und Konsequenz des Unterrichts die ersten Schritte des Schülers leiten müssen, er wird seine Aufgaben so ordnen, dafs ein stufenweises Fortschreiten vor frühem Dünkel bewahre; er wird neben der mechanischen Fertigkeit auch das Urtheil des Schülers zu leiten suchen und den Geschmack desselben ausbilden. — Zu dem Ende wird der Lehrer selbst zur Erläuterung der ersten Uebungen, vortreffliche Muster aufsuchen und mit leichter Mühe auffinden können, um den Sinn für gute Melodie nicht allein zu wecken, sondern auch bei weiterm Fortschreiten Gelegenheit finden, auf eine der frühen Jugend angemessene Weise den durch Harmonie bewerkstelligten höhern Wohllaut bemerklich zu machen; denn nur bei einem schon in früher Jugend vorbereitetem Gemüthe läfst sich in gereifterem Alter Geduld und Ausdauer zu dem von Dillettanten so sehr vernachlässigten theoretischen Studium erwarten. Die Fingerfertigkeit wird bei diesem Unterrichtsgange zwar scheinbar hintangesetzt, aber auch nur scheinbar; denn was vielleicht an der einseitigen Ausbildung und der aus derselben entspringenden Geläufigkeit, dieses

oder jenes Rondeau brillant einüben und vortragen zu können, verloren gehen möchte, wird auf der andern Seite durch Vielseitigkeit des Vortrages jeder Art von Musikstücken reichlich wieder ersetzt, und dem Spieler selbst die nur zu häufig wiederkehrende beschämende Erfahrung, mit dem Schlufs-Akkorde seines Bravour- und Paradestücks auch den ganzen Umfang seiner musikalischen Kenntnisse an den Tag gelegt zu haben, erspart. Eben so wird der Widerspruch, einen gewaltigen Klavierspieler, der eben das schwierige Konzertstück mit eminenter Geläufigkeit vorgetragen, der Begleitung des einfachsten Gesanges nicht gewachsen zu sehen, wegfallen. Denn mag auch der in das Geheimnifs der Bravour-Spielerei weniger Eingeweihte dem armen Sänger die Schuld des schlechten Gelingens aufbürden, mögen die Meisten es für unmöglich halten, dafs dem Manne, welcher sich eben noch als Meister seines Instruments bewiesen, jene höchst einfache Begleitung einige Schwierigkeiten darbieten könne: der Richter im eignen tiefsten Innern mufs ihn verdammen und mit demselben auch wohl noch einer oder der Andere der schweigenden mit lautem Lobe kargen Zuhörer. — Also doch eine Fertigkeit, wie die Erfahrung es täglich lehrt, welche dem Virtuosen, wenn nicht immer, doch meistens und namentlich dem nach Virtuosität strebenden Dilettanten abgeht, und schon dadurch den Begriff des alles umfassenden Wortes Virtuosität auf das gröblichste verletzt. Also doch, wenn man will, eine doppelte Richtung der sogenannten Virtuosität, insbesondere der Pianoforte-Spieler; und wie verschieden in ihren Resultaten! die eine der gradeste Weg zur dunkeln Einseitigkeit, die andere zur umfassendsten Kenntnifs — die eine dem Lehrer nur Gelegenheit bietend, dem Schüler den Vorrath von nichtssagenden Passagen-Werken vor das äussere Auge zu führen, der andere dagegen die Schüler an der Hand des wissenden Meisters einführend, in das wunderbar reiche Gebiet der göttlichen Tonkunst, Herz und Geist erfreuend durch die Bekanntschaft der grofsen Meister und ihrer unsterblichen Gebilde, dem inneren Auge den Schatz erschliefsend, den reines Gefühl für das Schöne dem Menschen geniefsend und schaffend gewähren mufs.

Wahrlich, die Wahl kann nicht schwer werden, wenn sie bei'm Beginn eines Unterrichts gestellt würde; leider aber haben Gleichgültigkeit und Unerfahrenheit auf der Seite der Lernenden, und Unwissenheit, Beschränktheit und Eigennutz auf der andern Seite zu tiefe Wurzel gefafst, um dem gewohnten Schlendrian ein baldiges Ende vorhersagen zu können, wenn nicht ausserordentliche Mittel in Wirksamkeit treten. — Es sind aber deren in's Leben gerufen; und, ein schneidender Gegensatz gegen Conservatoirs anderer Reiche, ist in der hiesigen Residenz eine Anstalt gegründet, deren Zweck nur gründliche Ausbildung von Musiklehrern sein und bleiben soll. — Möchten solche Institute immer gröfsere Ausdehnung gewinnen und endlich deren segenreiche Wirksamkeit zur gänzlichen Verdrängung der oberflächlichen Mode-Kompositionen führen, und die bisherigen unglücklichen Verbreiter derselben durch die Macht des Beispiels zum Guten lenken. —

Joseph Klein.

II. Recensionen.

Tafellieder für Männerstimmen. Erstes Heft von Friedrich Wollank. Zweites Heft von C. F. Rungenhagen. Drittes Heft von C. L. Hellwig. Viertes Heft von F. F. Flemming. Fünftes Heft von C. F. Zelter. Sechstes Heft von Fr. Lauska. — Berlin, bei T. Trautwein.

Diese Lieder sind sämmtlich für die Liedertafeln in Berlin, zu meist aber für die ältere, eine Stiftung, die wir unserm verehrten Zelter verdanken, komponirt. Um den rechten Standpunkt, aus dem sie zu betrachten sind, zu gewinnen, wird es nöthig, einiges voraus zu schicken. Der gesellige Gesang ist zwar älter, als die Stiftung der ersten Liedertafel in Berlin; dennoch aber läfst sich behaupten, dafs

er die schöne Stufe der Ausbildung, auf der er heut zu Tage, sowohl als Kompositions-Gattung, wie auch als Sänger-Leistung steht, grofsentheils diesem heitern Vereine zu verdanken hat. Erst seit der Zeit, dafs die Verbindungen dieser Art Bekanntschaft und Nachahmung in der künstlerischen Welt gefunden haben, werden die Kompositionen für Männerstimmen a capella allgemeiner und beliebter, und viele schmiegen sich dem Styl an, in welchem Zelter so Ausgezeichnetes geleistet hat, ja als dessen Stifter er anzusehen ist. Die Aufgabe dieser Kompositionen ist, eine veredelte Freude der Geselligkeit zu erzeugen, die aber nicht blofs in einer gedankenlosen Lustigkeit zu bestehen braucht, sondern auch einen höheren Schwung nehmen darf; wiewohl eine freundliche Stimmung dieser Art ihrer Natur nach nur selten und nicht von langer Dauer sein kann, am wenigsten wenn sie sich über eine zahlreiche Versammlung erstrecken soll. Wir dürfen uns daher nicht verwundern, wenn die Masse scherzhafter, ja jubelnder und ausgelassener Tisch- und Trinklieder gröfser ist, als die der feierlich erhebenden. Da ferner diese Kompositionen bei weitem ausschliefslicher, als alle andern, darauf berechnet sind, zur Lust der Versammlung selbst ausgeführt, als von einer Menge eigens dazu sich einfindender Zuhörer wie eine Symphonie und dergleichen angehört zu werden; so giebt dieser verminderte ästhetische Zweck, auch einen verminderten ästhetischen Maafsstab in die Hand, der nicht so streng sein darf, als man ihn an andere Kunstprodukte zu legen berechtigt ist. Wir gehen jetzt zur kurzen Beurtheilung der einzelnen Hefte über.

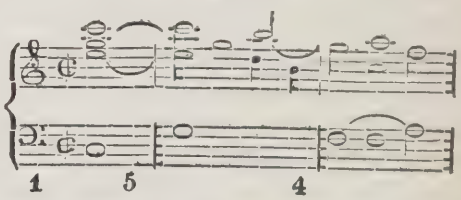
Im ersten Hefte, von Friedrich Wollank, spricht sich besonders ein Bestreben nach einer gewissen Anmuth der Freude aus, die indefs zuweilen etwas Süfses gewinnt, was wir wegwünschen möchten. Die Oberstimme hat beständig viel zu thun, und die Solosätze namentlich fodern einen geübten Sänger. Keines der Lieder hier zeichnet sich als Komposition besonders aus, doch alle stimmen gut in den Ton und die Absicht der Gesellschaft, für die sie bestimmt sind, ein, und so mufs es natürlich erscheinen, dafs sie zum Theil Lieblingslieder derselben worden sind. Ueberdies geben wir Nr. 1. den Vorzug vor allen übrigen; es verdient ihn durch die angenehme Melodie, schöne Benutzung der Mittelstimme und zweckmäfsige Behandlung des Texts.

Das 2te Heft, von C. F. Rungenhagen, ist an absolutem künstlerischem Werth, unserer Ansicht nach, bei weitem höher zu stellen. Unter den vier Liedern sind zwei, welche man als klassisch bezeichnen kann, und die beiden andern darf man, neben der Originalität des Styls, die sie haben, auch ungezwungen, angenehm melodisch, und den Text gut auffassend nennen. (Schlufs folgt.)

Neues System der Harmonie-Lehre etc. von Franz Stoepel.

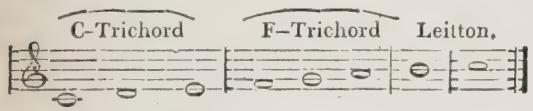
(Schlufs.)

Bei Gelegenheit der Rubrik C, zeigt Herr Stöpel wieder, wie die Octaven und Quinten von der siebenten zur sechsten Stufe vermieden werden. Nämlich so:

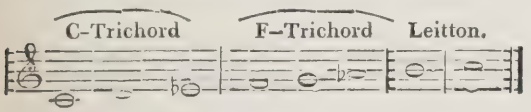


Leider findet sich in der Auseinandersetzung dieses Falles und seiner Aehnlichkeit mit dem beim Heraufsteigen der Leiter vorgekommenen, eine Periode, die gegen den klaren Vortrag, dessen sich der Herr Verfasser übrigens durchweg befleifsiget hat, gewaltig absticht, nämlich S. 46. Sie enthält in 16 Zeilen, worin die Worte: Objekte, Wirkung, Wesenheit, Sein, u. s. w. unzählige Mal vorkommen, nichts mehr als folgendes: „Wenn zwei Uebel gleichen Grund haben, so haben sie auch gleiche Gegenmittel.“ — Sehr richtig ist, was der Herr Verfasser zum Schlufse dieses Kapitels über Kirnbergers Ansicht von der Octavenfortschreitung bei vorgehaltener None bemerkt, und was nun nach ihm eine Unzahl Harmoniker behaupteten.

IX. Kapitel. Von den Moll-Tonarten. X. Kapitel. Einführung der Dissonanzen in Moll-Melodien. Ref. ist zum Theil bei Gelegenheit der frühern Kapitel schon so weitläufig gewesen, um Musiker von Kenntnifs und Eifer für die Wissenschaft zum Lesen des Stöpelschen Werkes selbst anzureizen; er will daher von jetzt ab nur den trockenen Abrifs des Gelieferten geben. Doch sei es erlaubt, hier noch die Entstehung der Moll-Skala nach des Verfassers Ansicht darzulegen. Die Dur-Skala besteht aus zwei Dur Trichorden, und einem zum Hauptton führenden Leitton:



Die Moll-Skala, nach derselben Analogie gebildet, wird also enthalten zwei Moll-Trichorde und den zur Tonika führenden Leitton:



Auch beim Herabsteigen statuirt Herr Stöpel keinen andern Gang, denn die leichtere Singbarkeit des h zu a als zu as ist doch kein Grund, ein auf Naturgesetze basirtes Gebäude umzuwerfen. — Ref. sieht übrigens nicht ein, warum vom neunten Kapitel ab die Notenbeispiele in hinten angehängten Tafeln, nicht nebenbei, gegeben sind. XI. Kapitel. Vom bedingten Grund-Basse. Der Grundbafs wird verändert nach folgenden drei Hauptgesetzen: 1) die vierte Leiterstufe kann auch die Dominante haben, wenn nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt. 2) die fünfte Leiterstufe kann auch die Dominante haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt. 3) die achte Leiterstufe kann auch die Sub-Dominante zum Grundbafs haben, sofern nicht die Dominanten-Harmonie darauf folgt.

XII. Kapitel. Von den Ausweichungen. Herr Stöpel giebt fünf Regeln, nach denen man in einem Tonstücke ausweichen kann, und in welchen zugleich alle mögliche Arten von Ausweichungen enthalten sind. Ueber die Art, selbige anzubringen, spricht sich der Herr Verfasser sehr verständig so aus: „Jedes Tonstück „ruht auf einer Tonart; diese mufs daher „immer vorherrschend bleiben, und bevor eine „Ausweichung gemacht werden kann, im Ohr „des Hörers gehörig festgestellt sein. Daraus, „und aus der jedem wahrhaften Ganzen noth„wendigen Einheit geht hervor, dafs nur nach „Maafsgabe des Umfangs des Tonstücks d. h. „seiner Länge und seiner Tendenz überhaupt, „mehr oder weniger Ausweichungen gemacht „werden. Unsere Alten hatten in dieser Hin„sicht eine ordentliche Wirthschaftslehre; allein „so sehr Ausschweifungen jener Art der Idee „des Ganzen schaden, der Kunst entgegen sein „können, eben so sehr würden förmliche Ge„setze hier zu Fesseln für den schaffenden „Genius werden. Kunstschaffen setzt ein freies „Walten unsers Seelenlebens, und mithin auch „ein freies Aussprechen desselben voraus. Hier „sagt's sich nicht, hier will's nur gefühlt „sein."

Es läfst sich nun wohl nicht leugnen, dafs der geschätzte Herr Verfasser den Gang der Harmonielehre sehr vereinfacht hat, und dafs sich in der seinigen viel Neues ausgesprochne und als wahr bewiesen findet. Dagegen dürften noch mehrere Lücken auszufüllen sein, nicht in dem Gegebenen, sondern dadurch entstanden, dafs manches nicht gegeben ist. Sehr vernachläfsigt ist die Lehre von der Rhythmik, über die sich in der dritten Abtheilung nichts, und in der ersten nur sehr wenig, kaum das nothdürftigste, findet. — Dafs wir auch in diesem neuen Werke vieles lesen, was G. Weber schon vor zehn Jahren gedacht und ausgesprochen hat, ist ein Umstand, den dies Buch mit einer Unzahl anderer auch nur so eben erschienener gemein hat, und dürfte weniger ein Vorwurf sein, der die resp. Herren Autoren trifft als vielmehr eine äusserst schmeichelhafte Anerkennung der Weberschen Verdienste. — Möge Herr Stöpel, dem — in Parenthese gesagt — die Universität Erlangen für Ueberschickung seines Werkes die Doktorwürde der philosophischen Fakultät: „ob meritam et operibus suis ordini philoso„phorum comprobatam in rebus musicis docte „et nova methodo pertractandis gloriam" er-

theilt hat, möge er Mufse finden, das bisher Gelieferte hier und da auszubessern, und vor allen Dingen recht bald die musikalische Literatur mit der Fortsetzung seines überaus schätzbaren Werkes zu bereichern. — 4.

III. Korrespondenz.

Dresden, den 28. Januar 1827.

Nachdem ich Ihnen in meinem vorigen Briefe zuletzt von dem Genufs berichtet, den uns Herr F. Ries durch seine vortreffliche Akademie gegeben, freue ich mich, Ihnen wieder so manches mittheilen zu können, was Ihnen interessant ist. Herr Guillou, erster Flötist aus Paris und Mitglied des Konservatorium, gab am 11ten dieses eine musikalische Akademie, welche ziemlich besucht war und alle anwesenden Musikfreunde sehr zufrieden stellte. So sehr ich die Virtuosität des Herrn Guillou bewundere, so schwer wird es mir jedoch, die Vorzüge seines Spiels aufzufinden, und ich kann meinem Gefühl nach den grofsen Beifall, dessen er sich zu erfreuen hatte, grofsentheils nur seinem bravourmäfsigen Vortrage, und der Eigenthümlichkeit der französichen Komposition, die, obgleich sie nicht zu den vorzüglichen gehört, doch viel Nationelles enthält, zuschreiben. Nüancen findet man in seinem Spiel wenig, ein schönes gefühlvolles Adagio vermifste man und der brave Virtuos erschien mir nur als ein recht braver Orchesterflötist, der im vollen Ochester dominirt, welche Ansicht mir auch dem starken Ton nach, welchen er seinem Instrumente entlockt, ziemlich richtig schien. Aufserdem vermifsten wir noch manches, wenn wir uns in einen Vergleich mit unsern hiesigen Flötisten Fürstenau und Steudel einlassen wollten. — Kurz, wir vermifsten in Herrn Guillou's Ton den Karakter der Flöte, der sich in unsers Steudels Ton so zart und rührend ausspricht; die Deutlichkeit und Reinheit in Ausführung schwieriger Pafsagen, das Gefühl und die Zartheit Fürstenaus, sein vollendetes Staccato u. s. w. — Demungeachtet besitzt Herr Guillou so vieles Eigenthümliche in seinem Spiele, dafs wir jedem Musikfreunde einen hohen Genufs versprechen können, der ihn hören will, und er verdient den Namen eines recht braven Virtuosen. — Wir hörten in seinem Konzert eine Konzertouverture von unserm Reissiger, die unter seiner Direktion von der Königl. Kapelle so trefflich ausgeführt wurde, dafs sie allgemeinen Applaus erhielt. Wir mufsten darin die treffliche Arbeit und die Oekonomie der Ideen und ein festes Anhalten an zwei gegebnen Themen eben so sehr, als die bei starker Instrumentation ungewöhnliche Klarheit bewundern. — Ein Duett aus Sargino wurde von Dem. Schiasetti und Signor Rubini meisterhaft vorgetragen. In dem darauf folgenden Konzert und Rondo militair, komponirt und vorgetragen von Guillou, lernten wir in dem Künstler einen recht besonnenen und braven Komponisten kennen, und der erste Satz des Konzerts verdiente den allgemeinen Beifall, den er sich erwarb. Das Rondo militair pafst nicht zu dem wirklich gediegenen ersten Satze und ist — eine kleine französiche Charlatanerie, die wir in Deutschland gern dem Virtuosen schenken. Aufserdem scheint uns ein Rondo militair für Flöte mit türkischer Musik höchst unpassend. — Eine Fantasie für Flöte urd Pianoforte von ihm und Fel. Pechwell meisterhaft vorgetragen, gefiel. Mehr noch eine Fantasie auf eine beliebte Barcarola und eine Romanze mit Begleitung der Flöte, gesungen von Dem. Schiasetti, betitelt Philomele. Die Idee ist neu, die Nachtigall mit einer Flöte nachzuahmen, und erhielt grofsen Beifall. Den gröfsten Triumph feierte unsre liebliche Schiasetti durch den Vortrag der Cavatine Armandos aus dem Crociato von Meyerbeer. — Diese Oper verdient den grofsen Beifall durchaus, dessen sie sich überall und auch in Dresden erfreut, und es wäre wirklich zu wünschen, dafs sich ein deutscher musikalischer Dichter fände, der diesen himmlischen Tönen andre Worte und eine andere Intrigue anpafste. Herr Meyerbeer hat diese Oper in Italien geschrieben, und aus diesem Gesichts-Punkte darf sie nur beurtheilt werden. Wir müssen uns an seine Stelle setzen und prüfen, wie er dort schreiben konnte und durfte, und wir werden genug Ursache finden, sein grofses Talent zu bewundern und anzuerkennen. Wir dürfen daher nicht lauter deutsche Musik erwarten. Süd- und Nord wechseln darin in den reizendsten Formen, und selbst das nordische Deutsche leiht sich die Form des mildern Südens. — Wahrlich wer die Introduktion des ersten Akts, die Romanze, giovinetto cavalier, die sodann zum Duett und endlich zum Terzett wird und dadurch immer neue Reize bietet, das Finale, Armandos Kavatine im ersten Akt, mehrere Chöre des 2ten Akts und dann den Sterbegesang der Ritter u. s. w. nicht ganz vortrefflich findet und nicht hingerissen wird, kann nur mit Vorurtheilen begabt sein und es kann ihm nur nicht gefallen, weil er nicht will, dafs ihm Meyerbeer gefalle. — Wie gesagt, wir finden als strenge Deutsche nun auch wohl zu tadeln; oft vermissen wir Einheit — Gleichheit des Styls, z. B. in der Introduktion, nach dem herrlichen Chor bei Erscheinnng der Palmide, wo Herr Meyerbeer einen seichten italienischen Gedanken aufnimmt — sich aber bald

wieder umkehrt. — Das Duett zwischen Armando und dem Tenor ist leider zu lang, aber voller Werth und Ausdruck. — Und nun von der ganz vortrefflichen Aufführung hier soll ich Ihnen etwas sagen? Ich melde Ihnen nur das Urtheil der vielen Fremden, die diese Oper hier und in Paris und Venedig gesehen und über das herrliche Ensemble, schöne Dekorationen, das treffliche Orchester und vorzüglich den braven Chor, ganz entzückt waren.

Eine neue komische Oper von Vaccai: Pietro il grande gefiel nicht und wohl mit Recht; wir haben nicht leicht eine seichtere Musik gehört. Vaccai's pastorella hatte zu einigen Hoffnungen berechtigt, im Pietro jedoch ist er unstreitig zurückgegangen; an Begeisterung fehlt es ihm durchaus und selten erhebt er sich bis zur Mittelmäfsigkeit. Die Recitative sind ganz schlecht und die Instrumentirung plan- und effektlos, wenn wir den Effect der grofsen Trommel abrechnen. Das Publihum ist übrigens jetzt durch die grofsen Rossinischen tragischen Opern Semiramide, Othello, Zelmira, la gazza ladra u. s. w. die sich auf dem Repertoir erhalten, verwöhnt. Ueberall verlangt es solche grofse Effekte, solche grofse Mafsen wie in genannten, wenn sie auch gleich nicht an ihrem Platze stehn. Eine heitere komische Oper erscheint dem Publikum defshalb dürftig und leer und aufser den einmal beliebten Paisiello und Cimarosa dürfte hier nicht leicht eine Glück machen. Signora Palazzesi errang sich jedoch in genannter Oper den allgemeinsten Beifall des Publikums durch den vollendeten Vortrag der Schlufsvariationen und entschädigte für ausgestandenes Detoniren des Herrn Pesadoni, welches noch mehr zum Mifsfallen der Oper beitrug. Signor Zezi war ganz an seinem Platze und Signor Benincasa höchst ergötzlich. Die Arie der Catterina (Fel. Funk) konnten wir nicht recht verstehen. † † †

Berlin, den 6. Febeuar 1827.

Joconde, im Königstädter Theater.

Das Königstädter Theater hat jetzt einen harten Kampf zu bestehen mit dem gegen seine Fortdauer und Vervollkommnung wach gewordenen Mifstrauen, einen um so wichtigern Kampf, je mehr es, als Privatunternehmung, mit seiner Existenz auf den Antheil und die Unterstützung des Publikums verwiesen ist. Ihm scheinen sich drei Tendenzen zur Wahl darzubieten; und die Entscheidung wird immer dringender — zum Glück gewährt der zeitige Direktor, Herr Karl Blum, uns die beste Hoffnung.

Entweder könnte das Königstädter Theater es als Prinzip anerkennen, sich überall den dermaligen Wünschen des Publikums zu widmen. So verbindlich dieser Spruch klingt, so unvollstreckbar zeigt er sich, in dieser Oberflächlichkeit hingestellt, schon darum, weil dem Publikum selten ein Mittel zu Gebote steht, seine Wünsche zum Voraus, damit man sich danach richten könne, laut werden zu lassen. Es hiefse auch, verkehrte Welt spielen, wenn der Künstler, oder der Direktor von Kunstanstalten seine Weisung vom Publikum erwarten wollte. Er, der Verstehende und Schaffende, nicht das blofs geniefsende und empfangende Publikum weifs, was geschehen soll und kann; das Publikum als solches weifs nur was geschehen ist; und dafs man sich nicht an dieses klammern kann, wenn man nicht das Publikum vorbei zu Neuem eilen sehen will, ist bekannt. Das Königstädter Theater hat zwei warnende Beispiele vor Augen. Einmal den Ruin der Wiener Theater, die sich von den alten Narrenspossen (wenn gleich unter neuen Namen) nicht lossagen konnten, dann — ganz in der Nähe — den üblen Erfolg unserer Virtuosen-Konzerte. Auch unsere Konzertgeber bleiben leer, wenn nicht einmal die Gunst für Fräulein Sonntag, oder Herrn Jäger zu einer seltenen Ausnahme führt. Glück hat den Bühnen noch nie etwas gebracht, als das Neue.

Oder es könnte dem Theater durch den Einflufs von Aktionären, die sich auf keine andern Interessen verstehen und keine anerkennen, als Geldinteressen, die ausschliefsliche Richtung auf Gelderwerb — gleichviel, durch welche Mittel — aufgedrungen werden. Dies scheint wenigstens eine Zeitlang der Fall gewesen zu sein. Wenn eine Bühne, wie die Königstädter nur zu häufig gethan, mit widrigen Karrikaturen das Beifallsgeschrei der Gallerie und mit hübschen Mädchen in Uniform das Amüsement des Parterre zu gewinnen sucht, wenn sie gar dahin geräth, Bestien statt Menschen vorzuführen: so mufs sie zugestehen, dafs ihr kein Mittel zu niedrig ist, um zu einer vollen Kasse zu kommen. Allein so wenig man von jedem der Aktionaire Kunstsinn und Kunstbildung erwarten, so wenig man von ihnen fordern darf, dafs sie ihr eigenthümliches Interesse dem der Kunst und Volksbildung nachstellen: so mufs man doch wünschen, sie zu der Ueberlegung kommen zu sehen, dafs jener augenblickliche Gewinn nothwendig zu weit gröfserm Verlust führen mufs, wenn man den Antheil und die Geduld der Gebildeten ermüdet und die Neugier des rohen Haufens übersättigt hat. Man berufe sich hier nicht darauf, dafs selbst das Königliche Theater diese Bahn nicht verschmäht und sein

ehrwürdiges Opernhaus mit Affensprüngen besudelt hat. Es ist dies eine Art von mifsverstandener Rivalität mit dem Königstädter Theater, dessen Existenz schon zu erhöhter Thätigkeit auffordert und dem man selbst solche Kanäle der Theilnahme nicht überlassen zu dürfen glaubt; die Königliche Bühne ist zur Zeit so reich an Trefflichem, dafs sie den Flecken leicht bedecken kann.

Nur die dritte Richtung, zum Guten, kann die Königstädter Unternehmung erhalten und retten. Selbst die für Kunst weniger ausgebildeten Theilhaber werden dieser Ueberlegung beipflichten müssen: das Mittel, wodurch diese Unternehmung bestehen und fruchten soll, ist Kunstdarstellung; je tüchtiger das Mittel, desto sicherer und reichlicher ist der Erfolg, je trügerischer, desto unsicherer. So beeifert sich ja jeder reelle Kaufmann um gute Waare; schlechte hätte er wohlfeiler, und würde, wenn er sie für die gute ausgäbe, für den Augenblick mehr verdienen, bis er Kunden und Zutrauen verscherzt hätte. — Soll aber hierin das Rechte geschehen, so mufs von Seiten aller Aktionaire, die sich selbst bescheiden müssen, dafs sie sich nie um Kunst und Theaterkenntnifs beworben haben, dem erwählten Direktor, der es verdient, volles Vertrauen und hinlängliche Freiheit und Macht gegeben und von Seiten des Publikums manche gegenwärtige Schwäche mit den Hoffnungen übertragen werden, welche die Unternehmung für die Zukunft erlaubt.

So möge es denn nicht zu hoch angerechnet werden, wenn die Königstädter jetzt eine Zeitlang, statt gute Oekonomie zu üben und von eigen gezogenen Früchten zu leben, auf freie Hand von dem und jenem gezehrt haben, das sich ihnen zufällig von Aufsen bot; es ist gewifs sehr schwer, unter den der Königstädter Bühne aufliegenden Beschränkungen schnell genug ein angemessenes Repertoire herzustellen. Aber von der andern Seite möge man doch ja bedenken, dafs es an der höchsten Zeit ist, für ein haltbares Repertoire zu sorgen; denn der gröfste Theil der in der letztern Zeit aufgebrachten Sachen ist entweder schon in das Nichts zurückgekehrt, oder hat dies ehestens zu erwarten. Dahin gehören fast alle bisher aufgeführten Opern. Wer wird die Italienerin in Algier, den Türk in Italien und ihres Gleichen sehen wollen, ohne Fräulein Sontag?

Auch Joconde gehört in diese Klasse, wenn gleich Gedicht und Komposition mehrfache Vorzüge vor den neuesten italienischen und französischen Machwerken offenbaren. — Die Fabel ist wenig bedeutend — zwei Liebhaber aus der höhern Welt, die aus purer Langweile ihre Geliebten prüfen, von diesen zur Strafe getäuscht werden und nun ausziehen, der ganzen weiblichen Welt à la Don Juan den Rachekrieg für diese vermeintliche Untreue zu machen, im nächsten Dorfe aber schon ihre Verführung an der Treue eines Landmädchens scheitern sehen und reuig zu den Geliebten zurückkehren—giebt aber im zweiten Akte Gelegenheit zu lustigem Spiel des von den beiden Abentheurern und dem eigenen Liebhaber umworbenen Mädchens. Die Zeichnung der Karaktere ist kalt, gestattet aber den Schauspielern, namentlich dem Landmädchen, ihre eigene Persönlichkeit hineinzutragen — und von hier aus ist denn das wahre Interesse zu holen.

Nun kann man sich eben diese interessanteste Figur (des Landmädchens) nicht reizender und liebenswürdiger ausgeführt denken, als von Fräulein Sontag; die — sich selber darin spielt; man mufs auch von den Leistungen der übrigen Hauptpersonen, der Damen Eunike u. Wächter, der Hrn. Spitzeder*), Jäger und Wächter höchst befriedigt sein — und das hält denn so eine Oper, aber gewifs nicht länger, als das interessante Personal der Bühne bleibt. Gewifs mufs man nach Lage der Sachen es billigen, dafs die Direktion diese Oper zur Aufführung gebracht hat; aber eben so gewifs darf dieselbe aus dem Erfolge nur auf die Trefflichkeit der Exekution, nicht auf einen besondern Werth der Oper und so vieler ihres Gleichen schliefsen.

Doch darf unser Lob nicht blos bei den genannten Hauptpersonen verweilen, sondern mufs auch die vorzügliche, gewandte, lebend- und geschmackvolle Direktion des Herrn Musikdirektor Stegmayer und die rühmliche Haltung des Chors und Orchesters begleiten. An Herrn Musikdirektor Stegmayer besitzt das Theater für das jetzt herrschende Fach der leichten Opernmusik einen meisterhaften, wahrhaft hochzuschätzenden Führer; und es hat augenscheinlich in ihm den Mann gefunden, der seinen dermaligen Verhältnissen eben der rechte und beste war. Wir hoffen von ihm, dafs er an der Veredlung des Theaters — die nicht blofs wünschenswerth, sondern sogar (wenn es fortbestehen soll) nothwendig erscheint, eben so erfreulichen Antheil nehmen und sich so mit Gutem und wahrer Künstlerehre unter uns einwohnen wird.

Marx.

*) Der übrigens bei seinem ausgezeichneten künstlerischen Vermögen sich am wenigsten veranlafst halten sollte, die Farben zu grell, bis zur Karrikatur aufzutragen, wie in Joconde geschehn. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. Februar. Nro. 8. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Vorschlag zu einer Instrumentensammlung, als Material der Geschichtforschung.

Aus manchen Gründen, deren theilweise Andeutung wenigstens dem geneigten Leser nicht vorenthalten bleiben soll, — in so ferne diese Adresse derselben zu ihrer Vertretung bei ihm bedarf, — ist Vielen ein verdienstliches Unternehmen erschienen:

sämmtliche musikalische Instrumente aller Zeiten und Völker, entweder in den Originalen, oder, so weit es gehen will, in der Nachbildung zu sammeln und sie in irgend einer dazu geeigneten Halle (nach erlangter Allerhöchster Erlaubnifs) gesammelt und geordnet, aufzubewahren.

Auch mir erschien es so und widme mit Vergnügen meine geringen Kräfte diesem Zwecke, indem ich hierdurch nicht nur mich zu einer Entgegennahme von Beiträgen oder zur Benutzung betreffender Nachweisungen erbiete, sondern auch meinen und meiner Freunde Vorrath an mehr oder minder seltenen Instrumenten als erste Lieferung darbringe, und bitte, dafs jeder Gleichgesinnte Erbietungen oder Mittheilungen gleicher Art an mich gelangen lassen wolle.

Wer das Unternehmen kleinlich oder zwecklos nennen wollte, der würde eben dadurch allem Studium des Alterthums, welches, begreiflich, das Eingehen auch in die kleinsten Einzelheiten der Vorzeit, nicht verschmähen darf, ohne Weiteres den Stab brechen, und es dürften, dem zu begegnen, einige, die Allgemeinheit wie das Besondere des Gegenstandes ergreifende Bemerkungen hier an ihrem Orte sein.

Die graue Vorzeit war einst jung und grün wie der Tag der uns leuchtet und wie die Tage des Geschlechtes, das auf unser Leben, als auf das einer grauen Vorzeit zurückblicken wird! — Wie dankbar aber erkennt nicht jeder Denkende die Resignation, die Vielseitigkeit der Ansicht, den Fleifs derer Altvordern auch des fremden Volkes, welche, in klarer Anschauung des ewigen, nothwendigen Wechsels alles Zeitlichen, die Wünsche und Bedürfnisse der Nachwelt ermessend, der undankbaren Mühe sich unterzogen, die Bilder ihrer nächsten und entfernteren Umgebungen auf sie zu vererben.

Wohnung, Kleidung, Hausrath, Werkzeug, Waffe, Gesang, Tanz u. s. w. sie sind integrirende Theile der Geschichte und der bildlichen Darstellung eines Volkes; ihre Kunde ist unerläfsliche Bedingung umfassender Anschauung desselben, der Zeit in der es sich bewegte, der Bedingungen, unter denen es ward und bestand.

Den pragmatischen Geschichtschreiber, der uns beide zu geben unternimmt, den glücklichen Dichter, der uns die grofse That, das seltene Ereignifs singt, belohnen die Liebe und der Ehrendank der Zeitgenossen, die goldene Ueberzeugung, von Geschlecht zu Geschlecht in gefeiertem Andenken zu leben; allein den peinlichen, unbemerkten Zeichner der Waffe, des Hausraths, der Kleidung u. s. w. belohnt nur die sehr zweideutige Hoffnung auf die Zukunft eines dankbaren Enkels, — des Einen unter Millionen! — in so fern er

nicht wissen kann: ob, was er aufbewahrt, und überträgt, auch Interesse haben wird in jüngern Tagen.

Wie dankbar würden wir uns dem Sänger der Odyssee, oder einem seiner Zeitgenossen verpflichtet fühlen, hätte er sich die Mühe gegeben, uns den Bogen des Odysseus so zu beschreiben, dafs man ihn erkennen und zeichnen könnte! wogegen jetzt jedes Bild, das man sich davon schaffen mag, im Texte selbst seinen Wiederspruch findet. (Die bösen Stellen, 54, 56, 59, 419 — 421 des 21sten Gesanges; 3, 15, 89 — 93, 114, 138, 185, 247, 264, 409 — 411 des 22. Gesanges, im Gegenhalte zu andern, verderben jede Konjektur sogar, — worüber indefs nur Leute vom Fache, d. h., Bogenkundige das Recht der Berathung und Erläuterung haben.)

Ferner: der unvergefsliche, treffliche Villers hat versucht, uns den Pallast des herrlichen Dulders zu vergegenwärtigen; aber er mufs die Hauptsache unerklärt lassen, nämlich: was den Melanthios hindern konnte, einen Theil der Ueberzahl der Freier durch die offene Thür des Söllers, als er mit der ersten Waffenladung zurückgekehrt war, ihren Gegnern in den Rücken zu führen und so sie in die Mitte zu nehmen, welches sie ohne Rettung vernichtet haben würde, besonders da er des Hauses Gelegenheit so ganz genau kannte!

Wie dankbar würden wir dem, von seinen Zeitgenossen zuverlässig eben deshalb verspotteten, vorschauenden Denker jetzt nicht sein, der uns eine: „wahrhaftige Beschreibung des Hauses der Könige Ithakas zur Zeit des Odysseus“ — hätte hinterlsasen wollen! — Wie würde uns eine Abbildung der Harfe des Demodokos erfreuen! d. h. eine historisch treue, nicht etwa ein ideales Bild jüngerer Gemmen oder Basreliefs.

Die Anwendung liegt nahe. Die Welt ist im ewigen Vor- oder Rückwärts-Schreiten. Man denke sich den ersten Fall; da vervollkommnen sich ihre Leistungen zugleich mit dem, dessen sie dazu als Werkzeug sich bedient; das zweckmäfsigere Neue verdrängt das Alte, es kommt in Vergessenheit, sein Bild stirbt, nicht aber sein Andenken, so wenig als die historische oder poetische Bezugnahme darauf, und eine häfsliche Lücke entstellt die Geschichte.

Ganz das gleiche Resultat giebt der andere Fall. Denn der Zustand, welchen er hervorbringt, zerstört alles, Bücher aber und Bilder zulezt von Allen.

Wer also möchte den tadeln wollen, welcher die unbelohnte Mühe übernimmt, dem oben gedachten Zwecke sich zu widmen, dessen Umfang durch diese eine Andeutung seine Würdigung finden mag:

> dafs es der verschiedenen musikalischen Instrumente aller Zeiten und Völker nahe an vierhundert, oder gar darüber geben und gegeben haben soll! —

Wer würde nicht gern einem Zwecke huldigen helfen, der für die späte Nachwelt von gewifsem, unschätzbarem Nutzen sein mufs, und vielleicht noch in unsern Tagen seine Früchte tragen dürfte, die in jedem Fall einer Königsstadt im höchsten Grade angemessen ist, welche mit starken Schritten dem Kranze sich nahet, den einst das, wider Willen gerechte, kompetente Griechenland der Stadt des Geistes, des Geschmacks, der Bildung zollte, deren unschätzbare Statuen jetzt und seit so manchem Jahrhunderte — ein schmutziger Moslem zu Mörtel zerstampft und mit ihnen die Ehre des gemifshandelten Europa, der in den Staub getretenen Menschheit! Das bethränte Auge wendet sich von diesem Bilde des Jammers, des Entsetzens, hin auf das, was es in froher, ruhiger Hoffnung um sich her entstanden und entstehen sieht, und so, in unausweichbarer Nothwendigkeit, zuerst auf jenes redende Denkmal des Geistes, der uns und was wir lieben, Wissenschaft und Kunst, ernährend schirmt, — auf das Museum und zugleich auf Alles was es uns verheifst, was sich in der Idee damit verbindet.

Wir aber, die wir uns in jenem Zwecke auch ohne eigene Einigung begegnen, sollten wir nicht wünschen, dafs jenem Streben einer seiner edlen Räume sich hülfreich öffnen

möge? Und sollten wir nicht wagen dürfen, das zu hoffen?

Wer nun dies Streben und den Zweck, die dieser Hoffnung unterliegen, nicht verkennt, und nicht es für verlorne Mühe hält, den kleinern Theil von seiner Kraft und Zeit dem neuen Wirken resignirt zu widmen, der nehme gütig im Voraus den Dank der Hülfe Suchenden und der, die seines Strebens Resultat als Gabe ehren soll und wird, der Nachwelt.

Korrig.

II. Recensionen.

Tafellieder für Männerstimmen. Erstes Heft von Friedrich Wollank. Zweites Heft von C. F. Rungenhagen. Drittes Heft von C. L. Hellwig. Viertes Heft von F. F. Flemming. Fünftes Heft von C. F. Zelter. Sechstes Heft von Fr. Lauska. — Berlin, bei T. Trautwein.

(Schluſs aus No. 7.)

Das erste der vortrefflichen: „An den Mond“ ist für eine Tenor-Solostimme gesetzt und wird von den andern Stimmen nur con boccha chiusa begleitet. Diese Behandlungsart ist uns insgemein nur als willkürlich erschienen. Hier erhielt sie Bedeutung und somit Nothwendigkeit. Das Lied wird dadurch gewissermafsen instrumentirt, und bekommt jenen schwärmerischen Anstrich, der dem Gefühl entspricht, das der dämmernd aufsteigende, sanft über den Nachthimmel dahin schwebende Mond in uns erregt. Eine unbestimmte wehmüthige Sehnsucht, die aber zugleich ein sanftes, festes Vertrauen, dafs ihr Streben erfüllt werde, mit sich führt, und auf diese Weise reine heilige Freuden in die Seele gieſst. Göthe hat diese Empfindung recht mächtig in wenigen Worten ausgesprochen. Z. B.

Mir ist es, denk ich nur an dich,
Als in den Mond zu sehn,
Ein stiller Friede kommt auf mich,
Weifs nicht wie mir geschehn.

Oder im Faust:

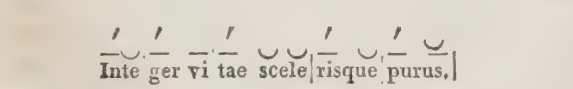
— — — Und schwebt
Der volle Mond besänftigend herüber u. s. w.

Wenn es einem Komponisten gelingt, diese Stimmung durch seine Töne zu erwecken, und wenn diese selbst allen Gesetzen der Schönheit entsprechen, so darf man ihm mit Recht sagen, er habe etwas klassisches geliefert; und dies thun wir hier mit vollem Bewufstsein der Energie des Wortes. — Um noch auf einen einzelnen, vortrefflich harmonischen Zug hinzudeuten, so machen wir auf den wunderbar eignen Redens-Schluſs, namentlich auf den Gang des 2ten Basses aufmerksam.

Das zweite ausgezeichnete Lied ist der „Marschall Vorwärts“ von Friedrich Rückert. Ein kühner wirksamer Rythmus, kräftige Melodie, klare Harmonie, machen dieses Lied zu einem der besten was wir kennen. Ein wahrhaft patriotisches Feuer hat den Komponisten dazu begeistert. Wir entsinnen uns noch sehr wohl der Zeit, in welcher es entstand, und waren Zeuge, mit welcher Begeisterung es aufgenommen wurde. Es verdient erwähnt zu werden, wenn unsre Künstler jene grofse, erst so kurz vergangne Zeit, die herrlichste, die Deutschland und vor allen Preussen, je erlebt hat, durch Gedichte und Kompositionen immer frisch, nicht in der Erinnerung, sondern im Gefühl zu erhalten suchen. Damals entstand noch manches treffliche Lied, besonders von Ludwig Berger und Bernhard Klein, das immer wieder gesungen werden sollte. Der Marschell Vorwärts schliefst sich würdig an die besten an und überwindet sogar manche gesuchte, sehr eckig gerathene Originalität des Gedichtes.

Das III. Heft enthält 4 Lieder von C. L. Hellwig, die sich denen von Wollank im Styl und Werth zunächst anschliefsen, aber doch wol noch etwas unter diesen stehen. Sie gehören zu dem, die gewifs dem Sänger willkommen sind, wenn gleich der Kunstrichter in ihnen wenig finden dürfte, was einer besondern Aufmerksamkeit würdig wäre. Die Melodie ist fliefsend, der Satz rein und leicht, und sie gehen mit dem Text Hand in Hand.

Das IV. Heft enthält fünf Lieder von F. F. Flemming, der, längst unter den Todten, durch diese Lieder lange sein Gedächtnifs bei der Nachwelt erhalten wird. Wir dürfen kein einziges der fünf hier gegebenen unbedeutend nennen. Zwei darunter aber haben sich schon die Unsterblichkeit erworben, und sind die Lieblingslieder aller gebildeten Musikfreunde und namentlich der Vereine für den Männergesang a capella geworden. Dies ist das berühmte „Dulce cum sodalibus“ und das noch berühmtere: „Integer vitae, scelerisque purus.“ Ausser der trefflichen Komposition, bieten beide Lieder noch ein anderes nicht unwichtiges Interesse dar. Das erste ist, was den Gedanken und die Zusammendrängung desselben in die Form anlangt, ein ungemein vortreffliches Gedicht, dessen Ursprung wahrscheinlich im Mittelalter zu suchen, vielleicht demselben trefflichen Dichter zuzuschreiben ist, der das berühmte: „Mihi est propositum“ verfafst hat, wiewol es einen ganz andern Karakter trägt. Das zweite ist ein merkwürdiges Beispiel davon, wie Rhythmus des Verses und musikalischer Rhythmus zwei ganz verschiedene Dinge sind, die sich durchaus nicht wechselseitig bedingen. Der Verfasser dieses Aufsatzes hat schon früher die unverständigen Klagen der Komponisten über die Versmaafse zu widerlegen gesucht. Maria von Weber, der grade im Gebiet des Rhythmus Ausgezeichnetes geleistet hat, war fast der einzige von den, dem Verfasser bekannt gewordenen Komponisten, der die Dichter nicht mit ängstlichen Vorschriften über die Rhythmen der Texte, die er komponiren sollte, quälte. Flemming giebt hier ein schlagendes Beispiel. Das Versmaafs der Ode lautet so:



Der Rhythmus der Komposition dagegen, (wir nehmen nur die erste Zeile)

Und dennoch ist die rhetorische Behandlung vortrefflich, obgleich gerade kurze und lange Sylben und Noten, nach Thesis und Arsis in Musik und Worten übereinstimmen.

Man könnte es auch für einen Uebelstand erklären, dafs die Kommatirung dieses Liedes nach unsern Begriffen und Gewohnheiten durchaus musikalisch falsch ist und falsch sein mufs. Die Anrede an den Fuscus z. B. fällt in die Schlufsnote, und so mit den Worten pharetra zusammen, dafs es scheint, als ständen beide in der engsten Verbindung mit einander. Doch abgesehen davon, dafs bei der lateinischen Konstruktion eine nach unsrer Art richtige Kommatirung, Betonung und rhetorische Behandlung durch das ganze Lied hindurch unmöglich fällt, so scheint mir dadurch auch gar kein Nachtheil zu entstehen. Denn was soll die Musik bei einem Liede? Die Stimmung, die dasselbe erweckt, erhöhen, es in einer zweiten Potenz wiedergebähren. Dies geschieht hier auf die glücklichste, gelungenste Weise, und daher kann es uns auch nicht kümmern, dafs die verschiedenen Strophen der herrlichen Ode, die oft einen ganz entgegengesetzten Karakter hatte, alle auf dieselbe Melodie gesungen wurden. Eine jede soll ja nur ihr Theil zur Wirkung des Ganzen beitragen, und diese Totalwirkung, die Horaz durch sein Gedicht beabsichtigt, nämlich: die Erhebung zu einem festen Vertrauen auf die innere, intellektuelle Kraft des Menschen, wird durch die Musik bis zu einem feierlich bewegenden Grade erreicht. Was allenfalls noch ungehörig im Ausdruck einzelner Worte durch einzelne Noten bliebe, wird ein guter Sänger gewifs durch die feinen Verschmelzungen des Vortrags zu entfernen wissen, und es kann nach meiner Meinung nicht einmal schwer genannt werden, z. B. dem ersten und letzten Verse durch den Ausdruck die gehörige Beimischung zu geben, die die Grundfarbe des Ganzen fodert, um in den einzelnen Theilen noch wohlthuend zu erscheinen. — Nach dieser Abschweifung von den Liedern selbst in das allgemeine Gebiet der musikalischen Aesthetik, sei es nur noch

erlaubt zu sagen, dafs wenn auch die andern Gesänge dieses Heftes nicht so hoch zu schätzen sind, als die beiden lateinischen, sie doch zu den bessern und besten der Gattung gehören, wefshalb wir diese Sammlung den musikalisch gebildeten Freunden des geselligen Gesanges ganz vorzüglich empfehlen.

Das V. Heft enthält sechs Lieder des Altmeisters der deutschen Liedertafeln, des würdigen Zelter. Es würde schwer sein, über einzelne Nummern dieser Sammlung etwas zu sagen, was nicht auch in Beziehung auf die andern gelten könnte. Noch kein Komponist in dieser Gattung hat in dem Grade treffend die derbe, rüstige, deutsche Geselligkeit und den humoristischen Frohsinn aufgefafst und ausgedrückt, wie Zelter. Es ist allerdings nicht zu läugnen, dafs der absolute musikalische Werth seiner Lieder oft nicht so grofs ist als der ästhetische überhaupt, indem nämlich Melodie und Harmonie bisweilen nicht eben zu der ausgezeichneten gehören. Dagegen hat er aber auch nie ein Lied gemacht, das nicht von irgend einer Seite ganz originelle, doch höchst treffende Züge in der Auffassung und Reproduktion darböte. Unter den sechs vorliegenden ist keines seiner berühmteren, aber alle tragen den ganz eigenthümlichen Stempel des Stils, den Zelter sich gebildet, und in dem ihn, so viele auch seine Bahn betreten haben, noch keiner erreicht hat. (Am nächsten ist ihm Rungenhagen in gewissen Species der Gattung gekommen.) Vorzüglich zeichnen sich die zelterschen Lieder durch eine gewissermafsen humoristische Stimmenführung, und gleichartige Benutzung, nicht blos der Worte, sondern sogar der Sylben, aus. Von den vorliegenden ist dies besonders in Nr. 6, überschrieben „Frühlingsmusikanten" der Fall, wo mit dem Quaken der Frösche sehr launiger musikalischer Scherz getrieben wird, der dieses Lied auch zu einem Liebling der Liedertafel gemacht hat. Das musikalische Verdienst möchte nach unser Meinung unter den 6 Liedern am gröfsesten bei dem ersten sein, dessen kräftige, rüstige, entschlossene Melodie das sichere Bewufstsein des Dichters, der da wohl weifs, wie er ein Lied zu dichten habe, vortrefflich ausdrückt. Man hört dem fröhlichen, sichern, tüchtigen Sänger des Orients eine Lehre geben, die er sich aus tausend eignen Erfahrungen gewonnen hat. — Doch wir dürfen nicht zu sehr auf das Einzelne eingehen, und es ist auch nicht nöthig, da es hinreichend sein wird, aus der gegebenen allgemeinen Karakteristik in den Liedern den Standpunkt zu finden, der ihnen im Reich der musikalischen Leistungen gebührt. Wäre unter ihnen eines der ausgezeichnetsten unter den ausgezeichneten dieses Lieder - Componisten κατ' ἐξοχήν, so würden wir mit Vergnügen länger bei der Analyse desselben verweilen.

Wir gehen endlich zum VI. und letzten Heft über, welches Gesänge unsers verstorbenen F. Lauska enthält. Ein leichtes angenehmes Kompositionstalent, welches hier die Foderungen des Augenblicks ausmacht, ist in diesem Tonkünstler von allen Kunstfreunden beständig anerkannt worden; höhere Ansprüche machte seine Bescheidenheit selbst nicht. Diese Linie halten auch die vorliegenden Lieder, und gehören auf diese Weise zu denen von Wollank und Hellwig; doch macht, wenigstens dem Stile nach, das letzte eine Ausnahme, welches nach Zelters Weise gearbeitet ist, indem dieser die scherzhaften Fugen oder fugirten Sätze dieser Art sehr liebt und oft angewendet hat. Man kann nicht läugnen, dafs Lauska in dieser Nachahmung glücklich gewesen ist. —

Noch ein Wort über das Ganze. Es ist gewifs ein sehr lobenswerthes Unternehmen, die Lieder unsrer Liedertafeln in einer Auswahl herauszugeben, und die Handlung hat es mit dem lobenswerthesten Fleifs gethan, und ein sehr elegantes, behagliches (comfortable) Werk hergestellt. Doch so wie auf diese Art die Lieder aus dem geselligen Kreise heraus in die Welt treten, werden die Foderungen an sie viel strenger. Daher können die Componisten selbst nicht sorgsam genug in der Auswahl ihrer Lieder verfahren, besonders da der gesellige Antheil, den man

an denselben genommen, oft mit dem künstlerischen verwechselt werden kann, und in der That bisweilen weder vom Geber, noch vom Empfänger mit Bewufstsein unterschieden wird. Dies zur Beherzigung für eine vermuthliche und sehr wünschenswerthe Fortsetzung dieser Lieferungen. — Die äufsere Einrichtung ist, wie schon gesagt, höchst elegant und das Format zweckmäfsig. Für einen Recensenten aber, der nicht so glücklich gewesen ist, wie ich, die meisten dieser Lieder unter der Leitung des Componisten selbst gehört zu haben, und sie zum Theil auswendig zu wissen, ist es eine arge Zumuthung, dafs er blofs aus den Stimmen urtheilen soll. Ich kann daher nicht umhin, die achtungswerthe Handlung darauf aufmerksam zu machen, dafs die nicht sehr kostspielige Beilage einer zweizeiligen Partitur sehr zweckmäfsig wäre; nicht blofs für den einen Beurtheiler, sondern für Alle, die diese Lieder singen wollen, da sie mit Hülfe einer, wenn auch nur andeutenden Partitur viel leichter und besser ausgeführt und einstudirt werden können. In diesem Stücke ist die ganz gleiche Unternehmung der Laueschen Buchhandlung, in der ebenfalls eine Auswah der Lieder der Berliner Liedertafeln herauskommt, von der bis jetzt drei Hefte (von L. Berger, G. Reichardt und Bernhard Klein) erschienen sind, unbedingt vorzuziehn, besonders da sie die kleinen Partituren ohne Preiserhöhung beilegt. — Mit dem Wunsch, dafs Herr Trautwein diese Bemerkung bei den noch zu erwartenden Heften berücksichtigen möge, schliefsen wir diese Beurtheilung, mit der dem Verleger, dem Publikum und dem Komponisten wiederholten Versicherung, dafs das Werkchen eine sehr angenehme Erscheinung ist, und an innerm Gehalt weit über die vielfachen Sammlungen 4stimmiger Gesänge für Männer (z. B. von Eisenhofer, Kall, Klofs, ja selbst zum Theil Spohr) hinauszusetzen ist.

L. Rellstab.

Gorgheggi e Solfeggi, komponirt von Rossini. Berlin bei Schlesinger. Preis 22½ Sgr.

Man mag noch so viel über Rossini streiten und schreien — eins ist doch gewifs: er versteht die grofse Kunst für den Sänger möglichst brillant und dabei kehlangemessen, also mit einem Worte: „dankbar" zu schreiben. Wer einen tüchtigen Gesangskursus durchgemacht hat, für den giebt es auf der ganzen Erde keine leichtere Aufgabe zu lösen, als eine Rossinische Arie schulgerecht vorzutragen. Solcher sogenannten Bravoursänger und Sängerinnen, denen kein Triller zu lang, kein Läufer zu rasch, kein Sprung zu weit, keine Tonleiter zu chromatisch ist, haben wir jetzt in jeder bedeutenderen Stadt wenigstens immer ein Paar; und doch im Ganzen so wenige, die durch den Vortrag Rossinischer Kompositionen Glück, oder gar furore machen. Es scheint also hiezu eine andere Eigenschaft noch als der schulgerechte Gesang erfoderlich zu sein. Hat dies der wälsche Meister gefühlt? Hat er dem Mangel abhelfen und den wahren Rossini „Comment" allgemeiner machen wollen? Das vorliegende Heft enthält 18 Exercices, die mit Ausnahme von Nr. 13, 14 und 17 bereits in allen ältern methodes du chant, Singschulen, Gesanglehren, Solfeggien-Sammlungen u. s. w. zu finden sind. Ob diese achtzehn Uebungen jede übrigens fähige Sängerinn schon zu einer Sontag oder Seidler machen werden, das steht zu bezweifeln. Rossini giebt uns aber noch einen guten Rath an die Hand; Herr Schlesinger hat denselben dem Werkchen vorandrucken lassen, und wir setzen ihn hier wörtlich wieder her:

Ces Exercices sont très nécessaires, pour rende la voix agile.

Je faut les exécuter chaque matin.

La première fois lentement et Piano.

La deuxième fois vite et Piano.

La troisième fois très vite et très fort.

Das ist nun allerdings etwas Neues. Ref. hätte vielleicht, um seine Pflicht ganz zu erfüllen, diese Methode an sich selbst ein paar Monate hindurch ausprobiren und den Erfolg

dann im nächsten Konzert öffentlich darlegen sollen. Indessen sei das Andern überlassen. Rossini hat sich zwar schon oft als Charlatan gezeigt, diesmal könnte er aber doch Wahrheit reden und die rechten Mittel zum Zwecke angegeben haben. — Die den exercices angehängten vier Solfeggien (Arietten ohne Text) sind nicht der Rede werth. Nro. 2 ist noch obendrein ein altes langbekanntes Lied: „Freut euch des Lebens," bereits zum Thema für die Ouverture zur Semiramis gebraucht, und nun noch einmal in dieser Form dargeboten. 4.

Rondeau brillant pour le Pianoforte par C. Czerni. Berlin chez Schlesinger. Prix 25 Sgr.

Allegro vivace, D mol $\frac{2}{4}$ Takt. Pikantes Thema in D mol. Noch pikanteres in F mit obligater tromba — sehr pikante Passagen-Wirthschaft. Ganz ausgezeichnet pikantes Sätzchen in B dur. Als Beweis der Meisterschaft: Fuga ricercata. Wiederhohlung alles Dagewesenen in noch nich dagewesenen Tonarten. Höchst pikanter Schlufs durch alle sechs Octaven. Mehr brauchen wir nicht zur Empfehlung für nahrungsbedürftige Theezirkeldilettanten hinzuzusetzen. Aber Herrn Czerny wollen wir ergebenst daran erinnern, dafs er durch seine wahrhaft geniale, in diesen Blättern schon einmal erwähnte F moll Sonate die Anforderungen an seine Kunstproduktionen zu einer solchen Höhe gesteigert hat, dafs man dergleichen Arbeiten wie dieses rondo brillant nur mit gerechtem Unwillen aus der Hand legen kann. Mufs denn Herr Czerny durchaus den Weg einschlagen, welchen Kalkbrenner gewählt hat? Beethoven steht ihm ja in jeder Hinsicht viel näher. — Die Zahl der Stichfehler in dem eben angezeigten Werkchen ist übrigens nicht gering. Ein guter Korrektor ist auch etwas werth. 4.

III. Korrespondenz.

Wien, im Januar 1827.

Unsere Opernbühne beschenkte uns in der jüngst entwichenen Zeit mit zwei Novitäten. Die erste war: „Der Klausner auf dem wüsten Berge," von Caraffa. Das Buch, wiewohl von einem französischen Dichterpaar, D'Arlincourt et Planard, und, wie bekannt, schon vor einigen Jahren in Paris komponirt, und unter dem Titel: „Le Solitair" aufgeführt, ist demungeachtet ganz nach italienischem Zuschnitt, das heifst: also eingerichtet, dafs alle handelnden Personen in Hülle und Fülle zu singen haben, rücksichtslos, ob ein schicklicher Anlafs dazu vorhanden, oder nicht. Die Fabel selbst ist weder neu, noch interessant, und ein gleiches gilt auch von der Musik. Man merkts dem guten Manne wohl an, dafs er das Beste gab, was er vermochte; die meisten Ideen sind hübsch und freundlich klingen, freilich mitunter bekannt, sind aber doch wenigstens fein ordentlich und regelrecht hingestellt; allein vorherrschend bleibt die Nationalität, und unbezwinglich das böse Beispiel der gefeierten Landsleute; somit findet sich denn wie gewöhnlich keine Spur von Wahrheit und Karakteristik. Alles ist über einen und denselben Leisten geschlagen; der Liebhaber, die Prima-Donna, der grimmige Tyrann, der Pächter zusammt seinem Weiblein, die Lanzenknechte, Bauern und Knappen zerfliefsen in zuckersüfsen Weisen, sei nun die Rede von Liebe und Zärtlichkeit, von Angst und Kummer, oder von Wuth und Rache. Die Aufnahme war ziemlich kühl, ja gleichgültig; Dem. Schechner hatte eine dankbare Parthie, und machte darin ihren vollen Werth geltend; Herr Cramolini und Dem. Heckermann gaben ihren episodischen Rollen die möglichste Bedeutenheit; Herr Borschitzky ist ein gutmüthiger Böswicht, dem man solche Malicen gar nicht zutraut. Als Klausner debutirte Herr Hoffmann, und benahm sich für ein erstes Auftreten recht anstellig. Die Stimme, mehr Baryton als hoher Tenor, hat Wohllaut, und Biegsamkeit; bei starker Begleitung vermochte sie jedoch kaum durchzudringen. Die zweite Neuigkeit, das Singspiel: „Marie," oder: „Verborgene Liebe," von Herold componirt, fand eine ungleich günstigere Aufnahme. Die Handlung streift ans Sentimentale, allenfalls im Geschmacke der „Schweizerfamilie," und ist auch nach demselben Schauplatze verlegt. Marie wird, sich selbst und aller Welt unbewufst, unter ihrer Mutter Augen als des Schlofswärtels Enkelinn erzogen; sie ist der Baronesse einzige Tochter erster Ehe, welche zu einer solchen unnatürlichen Verheimlichung durch ihren zweiten Gemahl gezwungen wurde, der seinen tödtlichen Hafs gegen den Vater auch auf die schuldlose Kleine übertrug, und, indem die schmeichelnden Liebkosungen des herzigen Kindes ihm allmählig Bedürfnifs wurden, nicht den entferntesten Argwohn hatte, dafs er sein Wohlwollen eben dem so grausam verstofsenen Opfer seiner feindseligen Leidenschaft zuwen-

dete. Dem ältesten seiner beiden Neffen, Adolph und Heinrich, ward beinahe schon in der Wiege seine Tochter Emilie verlobt; allein das Schicksal hat es anders gefügt; Adolph und Marie lieben sich zärtlich, und Heinrich seufzt im Stillen für sein schönes Cousinchen. Der Hochzeitstag erscheint; Marie reicht der glücklichen Braut den Myrthenkranz, doch der Gedanke, den Geliebten auf ewig zu verlieren, beraubt sie aller Sinne; leblos sinkt sie nieder, und das fröhlich begonnene Fest endet in Verwirrung. Diese benützend verläfst Marie bei Nacht und Nebel, Sturm und Ungewitter den Wohnplatz ihrer harmlosen Jugendfreuden, und flieht weit hinauf zu einem unergründlichen Alpen-See, um in ihm ihren endlosen Jammer zu begraben. Kaum wird diese Flucht im Schlofse ruchbar, so bietet die Baronin alles auf, die Spur zu verfolgen, und Mutterangst entreifst ihr das Jahrelang tief im Busen bewahrte Geheimnifs. Adolph findet am brausenden Ufer Mariens Hut, und geleitet von den Fufstapfen, in der Mühle des Senners Hesli, endlich die Verlorene selbst, welche von diesem freundlich aufgenommen ward. Hier löset sich nun auch der Knoten; die Tochter ruht am Mutterbusen; der strenge Stiefvater verzeiht dem entschlafenen Feinde, zwei liebende Paare werden vereinigt, und herber Schmerz wandelt sich in reine Freude. Dieser Stoff, von Planard in ein interessantes Drama eingekleidet, und durch unsern gewandten Castelli sehr gelungen übersetzt, bietet mehre wahrhaft ergreifende Momente, die den Tonsetzer begeistern mufsten, und das thaten sie denn auch. Herold hat bisher schon manches Gute geliefert; dazu gehört nun auch dieses sein letztes Werk. Nur selten neigt er sich hinüber zum modischen Schnickschnack, (wie z. B. in der rossinirenden Ouverture) meistens steht er da, als denkender, aus sich selbst schöpfender Künstler; die Finales, einige originelle Romanzen und Gesänge, vorzüglich aber das hinreifsend rührende Abschieds-Duett zwischen Adolph und Marie dürften wohl auch, ohne sich zu schämen, einen berühmteren Namen an der Stirne tragen.

Die Aufführung geschah mit dem lobenswerthesten Fleifse. Volle Anerkennung eines vielversprechenden Talentes erhielt eine Debutantinn, Dem. Greis, deren Händen die Titelrolle anvertraut war. Ihr Gesang ist durchaus rein, schmelzend, und, wo es Noth thut, auch kraftvoll; eine vortheilhafte Gestalt und blühende Jugend sind eben so wenig zu verachten, als die deutliche Aussprache und die zwanglose, analoge Mimik. Allen übrigen Mitspielenden, Herrn Gottdank, Baron, Dem. Bondea, Baronin, Dem. Heckermann, Emilie, den Herren Eichberger, Adolph, Schuster, Heinrich, und Preisinger, Schlofswärter Georg, gebührt sowohl vereinzelt, als im gemeinschaftlichen Zusammenwirken, unbedingtes Lob, bei dessen Ausspendung auch Herr Cramolini, und Dem. Schröder, nicht vergessen werden dürfen, welche den vom Dichter wohlweislich subordinirt gehaltenen Rollen des Müllers Besli und seines Weibes, durch natürliche Komik und heitere Gemüthlichkeit ein zum pathetischen Ernste des Ganzen erquickend contrastirendes Kolorit aufdrückten. —

Noch besuchte uns eine alte Bekannte, die schöne Müllerin nämlich, uns lieb geworden seit Olims-Zeiten durch die erste Molinara, Signora Tomeoni, welche wir nach Jahren gleichsam phönixartig verjüngt in der trefflichen Metzger-Vespermann wiedererstehen sahen. Diefsmal versuchte sich Dem. Emmering, eine Schülerinn des Konservatoriums, als Rachelina; was kam aber dabei heraus? wenig mehr als die Bestätigung der oft besprochenen und probehältig erfundenen Wahrheit, dafs man alla camera recht artig singen, wohl sogar Aufsehen erregen könne, ohne defshalb das wesentliche Geschick zur dramatischen Darstellung, den eigentlichen Bühnenberuf zu besitzen; jenen inwohnenden, unbezwinglichen Naturtrieb, kraft welches Raphael, der unerreichbare Maler, Canova, der klassische Bildner, und Händel, der erhabene Tonmeister geworden wäre, wenn ersterer auch keinen Pinselstrich gemacht, der andere nie den Meissel ergriffen, und letzterer nicht ein einziges Nötchen zu Papier gebracht hätte. Eben dieses Privatissimum in den Künsten ist die verderbliche Klippe, die so oft den unausweichlichen Schiffbruch herbeigeführt. Eben jener par complaisence, bei Gratis-Produktionen verschwenderisch gespendete Beifall ist der Dämon der Verführung, der auf Abwege lockt; er weckt den Eigendünkel; dieser sieht durch das Vergröfserungsglas der Gefallsucht; wer etwas zu leisten vermag, hält sich zu Allem, zum Gröfsten auserkoren, und was ist das Ende vom Liede? dafs der Berg eine Maus gebiert! Exempla sunt odiosa! — Wer übrigens in der genannten Oper noch einen äusserst schweren Stand hatte, das war Herr Preisinger, dem der Amtsverwalter Knoll zugetheilt war, eine Rolle, an welche sich keiner seit Spitzeders Abgang gewagt hatte, eben weil sie zu seinen brillantesten gehörte. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. Februar. Nro. 9. 1827.

II. Recensionen.

Lieder.

Keine Kompositionsgattung ist wol so häufig fabrikmäfsig behandelt worden, als (mit Ausnahme des Tanzes) das Lied. Strebten Schulz und besonders Reichard, ihrer Zeit wohl angemessen, danach, in ihren Liedern die Einfachheit der Volksgesänge vorzüglich durch die planste Melodie und eine Wort für Wort getreue und einfache Deklamation zu erreichen, artetete dieses Streben später besonders bei Reichard oftmals in ein Bemühen aus, schwere Versarten und Konstruktionen in musikalische Form zu zwängen, gesellte sich bei Zelter oft noch die Absicht dazu (besonders in seinen Kompositionen für Bafsstimme) einer reichen Stimme Gelegenheit zur Entfaltung zu geben: so wandte sich die grofse Mehrzahl der Neuern den eben beliebten Weisen italienischen Gesanges, ohne sonderliche Beachtung des Textes, zu und erging sich in unermüdeter Wiederholung derselben gefälligen Wendung — so dafs man wohl hunderte von Liedern auffinden möchte, deren wesentlicher Inhalt — unbesehens den Text — in dieser Manier beruhte:

und wieder andere, deren Inhalt mit der oder jener andern Wendung karakterisirt wäre. Wenn man die Uniformität der meisten Liedergedichte und die enge Gränze der Liederkomposition erwägt, so ist freilich das häufige Uebereintreffen der Liederkomponisten ziemlich erklärt, dann aber um so eher zu wünschen, dafs man allerseits von dem ewigen abmattenden Einerlei befreit werde.

Hierzu haben nun in neuester Zeit allerdings tüchtige Männer tüchtig gewirkt und es läfst sich unter ihrem Vortritt ein Fortschreiten in der Gattung, Erweckung jüngerer Künstler und Spende frischer Lust für die fähigen Kunstfreunde voraussehen. Vor allen mufs auch hier Beethoven genannt werden und nicht oft genug kann man Künstler und Kunstfreunde auf seine Sammlung —

Schottische Lieder, mit Begleitung von Beethoven.
Schlesinger in Berlin

aufmerksam machen, eine Sammlung, die an Reichthum, Tiefe und Innigkeit, Karaktermannigfaltigkeit und Reiz nicht ihres Gleichen hat und dem studirenden Künstler, wie dem höhern Genusses fähigen Kunstfreunde die reichsten Quellen bietet.

Grofs ist auch hier Karl Maria von Webers Verdienst. Zwar scheint ein Theil seiner Gesänge am Klavier gemacht und defshalb mehr geistreiche Klaviermusik, als wahr empfundene Gesangsprache zu sein. Dagegen ist die andre reiche Hälfte seiner Lieder so innig aus der Brust erklungen, dafs sie mit Recht aus Aller Munde wiedertönen; namentlich scheint es keinem der Neuern so gelungen, als Weber, den Sinn und Klang des Volksliedes zu treffen: einfach, ohne leer und kalt, warm, ohne überreizt oder geziert, sprachwahr, ohne trocken rednerisch zu sein. So finden wir ihn namentlich in dem eben zum zweiten Mal aufgelegten Hefte:

Volkslieder, mit neuen Weisen versehen, von Karl Maria von Weber. Opus 64. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Würdiger, neben diesen Männern als Liederkomponist genannt zu werden, ist wol keiner, als Ludwig Berger, über dessen neuere,

bei Laue in Berlin

herausgegebene Lieder mehrmals in diesen Blättern geredet worden und dem namentlich eines der schönsten Lieder aller Sprachen:

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll"

in einer bisher noch von keinem der zahlreichen Mitbewerber berührten Vollendung gelungen ist. —

In den Werken der Genannten finden sich nicht seltene und entschiedene Spuren des Strebens, die Liederkomposition aus jener lyrischen Abstraktion, an der die Meisten sich genügen lassen — aus jenem ungefähren und entfernten Zusammenklang mit dem Sinne des Gedichts zu bestimmter, objektiver Karakterwahrheit zu erheben. Es ist nicht die Absicht, hier die Fälle aufzuzählen und die Weise zu erwähnen, in denen jene Tendenz verwirklicht worden; ich erinnere nur daran, als an ein Bekanntes, um damit die Tendenz eines neuen Liederkomponisten, von dem uns eben dieses Heft:

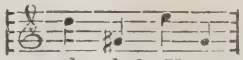
Sieben Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komp. von Karl Klingemann. Berlin bei Wilhelm Logier. Preis 20 Sgr.

vorliegt, zu bezeichnen. Auch hier finden wir ein entschiedenes objektives Versenken in den Gegenstand des Gedichts und haben den Vortheil, aus jedem einzelnen Liede gleichsam eine neue Person in ihrer Weise zu vernehmen, obwohl keines die Eigenthümlichkeit seines talentreichen Schöpfers verleugnet.

Dieses Streben, den Karakter, den Grundton jedes Gedichts auf das Bestimmteste anklingen zu lassen, ist sogar bisweilen auf Kosten der Sprach- und Gesangwahrheit durchgesetzt. So athmet im ersten Liede aus Tieks Genovefa —

Schaut um euch, wie der Frühling aufgegangen

(A-dur $\frac{4}{4}$) aus dem süfsen vollquellenden Klingen und Flöten der Begleitung, wie aus dem sanft freudigen Schwunge der zarten Melodie der schwellende Frühlingshauch — und es hat dabei den Komponisten nicht gekümmert, dafs im Wort aufgegangen die Silbe gan, später in entgegen die mittelste Silbe in dem sonst, gleichmäfsigen Rhythmus eine etwas unverhältnifsmäfsige Dehnung erhalten und die Singstimme Seite 3, Zeile 1, einmal etwas ungefüge so



dun-keln Hause

geschlossen hat — ein Schlufs, der eben hier in keiner Beziehung nothwendig erscheint. So ist denn ferner in Nr. 2. „Wassernoth," aus des Knaben Wunderhorn, D-moll, der alterthümliche Ton der Ballade und der Ausdruck des trüben Gedichts sehr glücklich getroffen und die malerische Begleitung vollendet das Bild des Vorgangs, den der Erzähler uns vorüberführt. In Nr. 3 finden wir ein schönes Minnelied des Markgrafen Otto mit dem Pfeil, in dessen Komposition sich reizende Zartheit und Innigkeit mit jener Fremdartigkeit mischt, die dem alten Gedichte bei uns wohlansteht. In des lustigen Müllers (W. Müller) Wanderschaft würden wir noch keckere, derbere Freude vernommen haben, wenn der Komponist ein Paar Septimen in der Begleitung gespart hätte; dagegen ist der faule Dorf-Don Juan (aus des Knaben Wunderhorn) eines der drolligsten und humoristischsten Kabinetstückchen die man nur zu finden wüfste; der schmollende — flämische Schlufs, möchte ich sagen — ist ein Meisterzug und mufs allgemein wirken, wenn der Sänger den Komponisten versteht. In Nr. 6 trifft nun mit diesem Don Juan, wie mit dem Aechten Zerlina, das wollüstig-geheimnifsvolle Minnelied Walters von der Vogelweide zusammen. Es ist dem Ref. aufgefallen, dafs der sonst ganz eigenthümliche Komponist eben hier, wo süfse, geheimsinnliche Wollust zu malen war, mit mancher Liebesweise Karl Maria von Webers zusam-

men trifft — eine eigne, gewifs unwillkührliche Art der Kommentirung. Den Reigen schliefst das Lied der derben, etwas wilden Schmidtbraut und verstärkt den Wunsch, dafs der Verfasser von den sich ihm darbietenden Texten durch vielfache Zustände des geselligen Lebens geführt werden möge, um jedem als Denkmal sein gelungenes Karakterbild zu stiften.

Wir wünschen und hoffen, bald mehr Anlafs zu erhalten, den talentreichen Verfasser kennen zu lernen.

Bust'd'or.

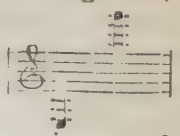
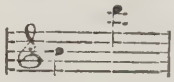
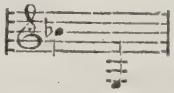
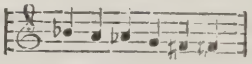
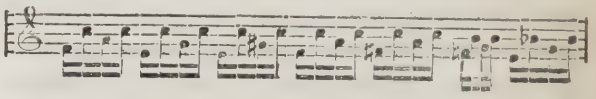
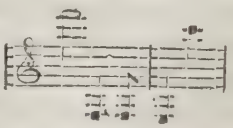
Primo Concerto per il Clarinetto principale composto da C. M. di Weber. Berlino A. M. Schlesinger. P. 2 Thlr. 12½ Sgr.

Das Streben in dem Gebiete der Kunst war bei dem dahingeschiedenen C. M. v. Weber, ein so ernstliches fleifsiges und allseitiges, dafs, abgesehen von den vortrefflichen Werken, die ihm den Ruhm bei der Nachwelt sichern, sein Wirken und Schaffen, auch wenn es nicht zu der bedeutenden Höhe gekommen wäre, die es wirklich erreicht hat, von grofsem Vortheil für die Bildung der Tonkunst gewesen wäre. Es giebt wohl keinen Zweig in der Tonkunst, über den sich Weber in Schrift oder Tönen nicht ergossen hätte. Er umfafste Alles, denn ihn bewegte die Kunst, und durch die Tonkunst verwirklichte er seine Kunstgebilde. In allen seinen Werken liegt eine Idee znm Grunde, aus der die Theile und Zweige des Ganzen herausprossen, und aus der sie Leben und Nahrung erhalten. So war es und so wird es bei allen grofsen Geistern sein, denn sie können nicht anders; das Höchste waltet in ihnen.

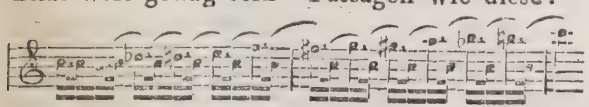
Es ist ein herrlicher und beseligender Genufs, wenn der Virtuos durch sein Spiel uns in uns hineinversenkt, und ein Ahnen, Hoffen und Sehnen in unserem Innern erregt, das sich endlich in Lust und Freude ausströmt. Doch dieser hohe Genufs wird uns in unsern jetzigen Konzerten höchst selten oder gar nicht zu Theil, denn unsere jetzigen Virtuosen sind, mit geringer Ausnahme, Seiltänzer geworden, und hoch erfreut und beglückt, wenn ihnen nach ihrem salto mortale, der in der Regel in einen forschen Triller ausläuft, ein rasendes Geklatsch zu Theil wird. C. M. v. Weber sagt bei der Gelegenheit, wo er den weltbekannten Zuckerbäcker Rossini striegelt „auf den Triller schlecht und übel, folgt das Gepatsch wie die Thräne auf die Zwiebel," und in der That so ist es auch. Die feinen Nasen, die in unseren Konzertsälen jetzt bei dem Virtuosenspiel herum schnuppern, und da sehr viel Vortreffliches finden, wo nichts als Kehrigt aufgetischt wird, machen ihrem grofsen Kunstgefühl dadurch Luft, dafs sie tüchtig die Hände zusammen schlagen. So wie viele unserer Virtuosen sind, so sind auch die Werke die sie vortragen, denn gleich und gleich gesellt sich gern. Die Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven, und einigen anderen, wenn auch minder grofsen Komponisten, sind so gut wie verschollen, und lassen sich in unseren Konzerten nicht mehr finden, wenn auch hin und wieder eine Stimme aus der Wüste sie hervorruft. Eben so geht es auch mit den Konzerten für andere Instrumente, und daher hören wir auch das vorliegende vortreffliche Klarinettkonzert nicht. Dieses Konzert, welches ganz aus einem Gufse besteht, in allen Theilen höchst originell vom Tondichter ausgeführt ist, und welches Weber seinem Freunde Bärmann gewidmet hat, sollte jeder bedeutende Klarinetbläser besitzen, studiren und dann öffentlich vortragen, und er darf des Beifalls aller wahrhaft Musikverständigen und Musikliebenden gewifs sein. Das erste Allegro F-moll ¾ Takt ist ein sehr karakteristisches Musikstück. Der Bafs tritt gleich in den ersten 10 Takten als Sprecher auf, und trägt das Seinige kurz und bestimmt vor. Sein Satz endigt mit einer Fermate. Nach dieser Fermate nimmt die erste Violine den Hauptsatz auf, der früher im Basse lag, und der Bafs antwortet ihr darauf mit einer neuen recht bedeutungsvollen Figur. Nachdem das Tutti 36 Takte hindurch kunstvoll durchgeführt ist, tritt die Klarinett klagend, in Liebe und Sehnsucht sich ergiefsend, auf, und in

diesen Gefühlen bewegt sich das ganze Allegro und läuft in einem morendo aus. Auf dieses Allegro folgt ein Adagio C-dur C Takt. Der vorher Klagende ist jetzt getröstet, und schwelgt in süfser Ruhe und Behaglichkeit. Reizend und lieblich ist das ganze nicht lange Adagio. In der ersten und zweiten Violine, desgleichen in der Viola, ist im Adagio D-dur vorgezeichnet, da dasselbe doch C-dur ist. Dieser Fehler ist dem Notenstecher sehr zu rügen, indem er für die Proben sehr störend ist, und ungeübte Begleiter zu recht wiederlichen Fehlern hinführt. Der letzte Satz des Konzerts, ein Rondo Allegretto, zeigt, dafs der vorher Klagende, dann Getröstete, sich jetzt in Lust und Freude bewegt, doch aber noch dann und wann seinem vorherigen Trübsinn sich ergiebt, gewifs, um sich seines jetzigen Glückes recht zu freuen. Das ganze Konzert fordert einen Bläser von recht gutem vollen Ton und tüchtiger Fertigkeit, denn es wird ihm für beides recht Vorzügliches, aber auch Schweres geboten. Die Begleitung besteht in einem vollständigen Orchester aufser den Klarinetten. b.

Second Concerto per il Clarinetto principale, composto da C. M. di Weber. Berolino, A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 25 Sgr.

Gretry sagt in seinem, von Spazier übersetzten und recht sehr zusammengestrichenen Buche: „wenn in einem Gefängnisse getanzt werden sollte, so müfste die Klarinette dazu gespielt werden.“ Die Klarinette hat weiche melancholische Töne, und diese sind des Sanften und Milden in so vielen Graden fähig, dafs sie vor allen andern Instrumenten am mehrsten zum Ausdrucke der Wehmuth und Sehnsucht geeignet ist, und somit hat denn auch der Gretry'sche Ausspruch etwas wahres in sich. Dennoch wird die Klarinette, heutiger Zeit, ganz gegen ihren eigenthümlichen Karakter angewandt. Die Veranlassung dazu liegt in ihrem schönen Ton, ihrem grofsen Umfang und der nicht schweren Behandlung des Instruments überhaupt. Zum Ausdrucke des Herrischen, des Pompösen, überhaupt zu allem, wo helle und schallende Lebendigkeit herrschen soll, ist die Klarinette nicht geeignet. Ihr bedeutender Tonumfang — der gröfste, den ein Blaseinstrument hat, als:  zerfällt in zwei verschiedene Tonregister, und zwar sind die Töne in diesen Gränzen:  von ganz anderm Tongehalt, als die in diesen:  Die Töne:  sind schwach unbedeutend, ja bei manchem Bläser fast klanglos, und Figuren wie diese:  wenn sie auch in diesen Tönen noch ganz anders gestellt werden, sind sehr schwer herauszubringen und klingen immer matt. Wenn nun diesemnach, die Töne der Klarinette und ihre Beherrschung, dem Brillanten und Glänzenden gar nicht zusagen, indem hier alles gleich klar und gleich deutlich, selbst in den rollendsten Figuren hervortreten soll und mufs, wenn Leben und Bewegung da sein soll: so ist es nicht zu begreifen, wie manche Tondichter sogenannte brillante Konzerte für die Klarinette schreiben können. Dennoch werden dergleichen Konzerte geschrieben, und selbst das hier vorliegende mufs in diese Klasse gezählt werden. Das erste Allegro, Es-dur, C-Takt fängt mit ff an und bewegt sich rasch und lebendig fort. Das erste Solo der Klarinette ist molto Risoluto überschrieben und beginnt mit: 

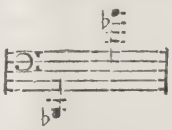
Mancher Klarinettist wird dieses Solo nicht ohne Bangen beginnen; denn wie leicht kann auch den Besten diese Klippe zum Scheitern bringen! Ueberwindet er aber auch diesen gefahrvollen Sprung, was ist dann erreicht? Manche meinen, sehr viel, denn der Bläser zeigt gleich, dafs er den Umfang seines Instruments beherrscht. Die Kunst, mit wenigen Tönen Viel zu sagen, ist fast verloren gegangen, dagegen mit vielen Tönen Wenig oder gar Nichts zu sagen, diese Kunst ist sehr Mode. Man sehe nur die Meisterwerke, wie da mit Wenigem sehr Viel gesagt wird, und wie, um hier ein Beispiel anzuführen, der kolossale Chor in Händels Messias, das Halleluja, sich fast nur immer in D-dur und in den Tönen der Tonleiter von D bewegt. Doch wo sollen und können die Augen und Ohren zu den Meisterwerken kommen? es ist ja so viel Neues zu sehen und zu hören, dafs keine Zeit mehr übrig bleibt. Das Geschnatter, welches sich jetzt so häufig über die Meisterwerke verbreitet, ist darum schon nichtswürdig, weil die meisten Schnatterer noch nicht die Grammatik der Musik begriffen haben. Doch wir kehren zu unserm Konzerte zurück. In dem ersten Allegro ist manches Schöne, auch recht vieles Passagenwerk, womit der Bläser vollauf zu thun hat. Der zweite Satz, ein Andante con moto in G-moll $\frac{6}{8}$ Takt, hat sehr schönen Gesang und wird nur in der Mitte etwas beweglicher, worauf denn ein Recitativ von einigen Takten folgt, endlich aber wieder das Cantabile eintritt und den Satz endigt. Der letzte Satz ist ein Polacca und hat Schwierigkeiten in Menge. Ja diese werden gegen das Ende, wo sie mit „Brillante“ überschrieben sind, fast unüberwindlich. Doch auch dieses zweite Konzert hat Weber seinem Freunde Bärmann gewidmet, gleichwie das erste, und er wird wohl gewufst haben, wie weit der Freund es treiben kann, und das mag in der That weit genug sein. Passagen wie diese:



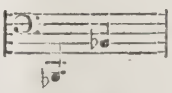
wird wohl mancher Bläser sehr des Uebens werth finden und sich viel darauf einbilden, wenn er sie wirklich gut herausbringt. Der Bläser aber, der eine solche Passage nur übt, weil er sie üben mufs, um das Ganze mit Ordnung und Gleichheit hervortreten zu lassen, sie aber für unbedeutend und nichtssagend, auch der Klarinette nicht für eigenthümlich hält, steht in der Erkenntnifs seines Spiels und des Wesens der Musik höher wie jener. Zu diesem Konzert gehört ein vollständiges Orchester. b.

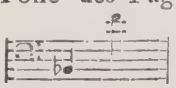
Concerto per il Fagotto con Orchestra composte *) da Carlo Maria di Weber. Berolino, A. M. Schlesinger. Pr. 2 Thlr. 15 Sgr.

Das Fagott ist nach der Klarinette an Tonumfang unter den Blasinstrumenten das reichste. Doch ist dieser Tonumfang nicht so leicht und gefügig zu handhaben wie der der Klarinette. Der Tonumfang des Fagotts



ist in seiner ersten Oktave



zum Solospiel nicht sonderlich geeignet, theils weil die Töne für Gesangsfiguren zu tief liegen, und sonstige Passagen nicht deutlich hervortreten können, manche aber auch, der Griffe wegen, in den Passagen schwer herauszubringen sind. Die schönsten Töne des Fagotts liegen in diesem Umfange  Hier sind sie auch gut zu handhaben und zu mancherlei Ausdruck anzuwenden. Obgleich das Fagott und das Horn sich zum eigentlichen Konzertspiel nicht ganz eignen, so wollen doch ausgezeichnete Männer auf diesen Instrumenten sich auch vor dem grofsen Publikum mit Allem was sie auf ihrem Instrument vermögen, hö-

*) Aber welche Titel! Warum nicht lieber deutsch?

ren lassen, und das mit Recht. Doch finden diese Männer in der Regel einen kleinern Kreis von Zuhörern wie die Flötisten und Klarinettisten, auch finden sich unter den Fagottisten und Hornisten weniger Komponisten, und zwar aus dem Grunde, weil ihre Zahl viel kleiner ist, wie die der Vorigen, dann aber auch aus dem Grunde, weil jene Instrumente von den Dilettanten sehr wenig kultivirt werden, und daher die Kompositionen, die sich für dieselben noch vorfinden, auch wenn sie vortrefflich sind, selten und nur mit Mühe einen Verleger finden. Diesem Allem nach haben von Zeit zu Zeit Komponisten von Ruf für das Fagott und das Horn Konzertstücke geschrieben. Wenn nun auch dergleichen Kompositionen in der Regel als Musikstücke mehr innern Werth haben, wie die Kompositionen, die manche Fagottisten und Hornisten zu Tage gefördert haben, so haben sie nicht selten für den Spieler manche Unbequemlichkeit, und diese entsteht aus der unvollständigen Kenntnifs, welche der Komponist von dem Instrumente hat. Indessen greifen viele Spieler doch nach solchen Kompositionen, theils weil der Komponist allgemein als vorzüglich bekannt ist, theils weil die Komposition manches Schöne für das Instrument, überhaupt aber innern Gehalt hat. Das vorliegende Konzert hat manches Schöne und Passende für das Fagott, manche Passagen aber auch viel Unbequemes für den Spieler. Wird dieses Unbequeme aber überwunden, so geniefst man aber auch ein gutes und gediegenes Musikwerk. Das erste Allegro F-dur C-Takt, hat viel Schönes und besonders macht sich das Solo sehr gut, welches bei den Triolen-Passagen con fuoco bezeichnet ist. Der zweite Satz, ein Adagio $\frac{3}{8}$ Takt, ist an sich zwar trefflich, könnte aber mehr fliefsenden Gesang haben. Der dritte Satz, ein Rondo Allegro $\frac{2}{4}$ Takt, wird, wenn es mit Feuer und Kekheit ausgeführt wird, sowohl den Spieler, wie den Zuhörer befriedigen, denn es enthält Angenehmes, aber auch Schweres.

. b .

III. Korrespondenz.

Berlin, den 25. Febeuar 1827.

Heute gab man im Königstädter Theater zum fünften Male bei überfülltem Hause den „verwunschenen Schneidergesellen," Fastnachtschwank von Wilibald Alexis. Es ist hier nicht der Ort, über dieses witz- und scherzvolle, mit reicher Erfindung und wahrhaft übermüthiger Laune geschriebene Karnevalspiel des talentvollen Verfassers zu berichten; aber eine Lehre giebt es doch auch unsern Vaudevillisten, die nämlich: man mufs nirgends haushälterischer mit Musik umgehen, als in leichten Scherzspielen, in denen sie ohnehin nur untergeordnete Bedeutung und Wirkung gewinnen kann. In den meisten neuern Vaudevillen — namentlich in den von Holtei'schen und Angelischen, ist durch Häufung der Musik der rasche Lauf der Handlung gehemmt, ohne dafs Gelegenheit und Mittel vorhanden wären, durch die Musik nur einigermafsen zu entschädigen. In dem Schneidergesellen ist die Musik nur äufserst spärlich, da wo sie im wirklichen Leben auch übertreten könnte eingemischt, stört darum nirgends und befriedigt, wie sie soll und kann. Dies scheint das rechte Maafs der Anwendung zu sein, wo nicht etwa, wie in eigentlichen Opern, die Musik selbst als höhere Sprache der Handelnden eintritt. M.

Wien, im Januar 1827.

(Fortsetzung.)

Sein Succedent zog sich aus der Affaire, dafs er das Vorbild mit gröfstmöglichster Genauigkeit nachahmte. Die Mehrzahl begnügte sich dabei; doch gab es auch wieder Grillenfänger, die da vermeinen, die Karakteristik liege nicht allein in den Mienen und Gesten, sondern vielmehr in der von Spitzeder so haarscharf bezeichneten und konsequent gehaltenen Individualität des geckenhatten, decrepiden Hagestolz; item sind diese treue Anhänger und beharrliche Verfechter des altfränkischen Prinzips: „das schlechteste Original sei immer noch verdienstlicher, wie die beste Kopie." Also verschieden abweichend sprechen sich die Meinungen aus. —

Zu dem neuen mythologischen Ballete: Castor und Pollux, hat Gyrowetz eine ungemein gefällige Musik geschrieben, und darin den Solospielern Mayseder, Merk, Lewy und Heilingmayer Gelegenheit zur Auszeichnung verschafft. —

Die übrigen Bühnen sollen mich für heute nur wenig incommodiren. — Das Theater an der Wien ist am 15ten December verauktionirt worden, und seitdem wieder geschlossen. Die Erben des Freiherrn von

Wimmer, Gutsbesitzer in Böhmen, welche einen namhaften Satzposten darauf hatten, sind für den Kaufschilling von 147000 Fl. Konventions-Münze Eigenthümer dieser Realität geworden. —

Die Leopoldstadt wiederholt fleifsig Raimunds Zaubermährchen: Das Mädchen aus der Feenwelt. Es gefällt, so zu sagen, immer noch mehr, und bringt Fluth in die Kasse. Den ergraueten Kapellmeister Wenzel Müller hat ein Schlagfluss gerührt, jedoch nicht tödtlich, und die Symptome lassen Herstellung hoffen. —

Im Josephstädter Theater sahen wir eine, wenigstens als Lokal-Posse ganz erträgliche Parodie der Dame blanche, unter dem Titel: Die schwarze Frau. Ein junger Schauspieler, Herr Adolph Müller, hat die theilweise recht artige Musik dazu gesetzt. Eine andere Farce desselben Verfassers, (Hr. Meisl) von Gläser komponirt: Der Wiener Schuster in Damask, oder: Wem der Zufall ein Amt gibt, dem gibt er auch Verstand, ist ein stümperhaftes, langweiliges Machwerk, vollgestopft mit Plattitüden, welche selbst die Gallerien indignirten. Die Pantomime: Policinello todt und lebendig, mit Musik von Riotte, gehört zu den Wiedertäufern, ist von Horschelt erfunden, und hiefs vor einigen Jahren: Die Redoute. —

Unter der Unzahl der diesjährigen musikalischen Akademien waren die bedeutendsten:

1) Das Konzert der Gebrüder Lewy, Waldhornisten des Hoftheater-Orchesters. Ein wackeres Künstlerpaar, welches in einer Konzertante von Riotte und Doppelvariationen von Leidesdorf den bereits erworbenen Ruhm neu bewährte. Die einleitende Ouverture, von Schubert, mag leicht auf dem Papier mehr versprechen, als sie in Wirklichkeit hält! —

2) Konzert des Violinspielers, Joseph Slawjk. Es ist schon in einem vorjährigen Berichte die unglaubliche technische Fertigkeit dieses Tausendkünstlers besprochen worden. Zu den sonderbaren Erscheinungen gehört, dafs ihm eben diese Salti mortali und coups d'hazard in vollendetster Präzision gelangen, während dem er beim Vortrage der leichtesten Stellen Mangel an Reinheit sich zu Schulden kommen liefs. Vor allem sollte der wirklich talentvolle Jüngling mehr den Bogen, als die Finger zu seinem sorgfältigsten Studium machen; dann wird sein Spiel gewinnen, was ihm zur Zeit noch fehlt: Gefühl, Ausdruck und Seele. —

3) Konzert der Dem. Eugenie Sefsi, Nichte der auch in Norddeutschland bekannten Madame Sefsi-Neumann, und hinterlassene Tochter der berühmten Imperatrice. Entsprossen einer ächten Sänger-Familie, hat sie wohl den Keim geerbt, doch Natur ihr die Mittel versagt; ein solch schmächtiger Körperbau widerstrebt jeder physischen Anstrengung, und es jammert den Menschenfreund, sie — vielleicht durch Verhältnisse gezwungen — eine Strafse betreten zu sehen, welche unausweichlich einer frühen Hinfälligkeit entgegen führen mufs. Welchen Kraft-Aufwand mag es der Aermsten gekostet haben, an einem Abende fünf grofse Gesangstücke vorzutragen, nämlich: zwei Bravour-Arien, und ein Duo von Rossini, und zwei Paar Variationen der Catalani! Von dem Versuch, auch als Pianistin mit einem siebenjährigen Knaben: Achille d'Alexandre, in dem schofelsten aller Quadro-Mani zu wetteifern, wollen wir aus christlicher Nächstenliebe schweigen. — Zum Anfang wurde die herrliche Ouverture aus Webers Oberon gespielt; das war gut; die zweite Abtheilung eröffnete jene zur Gazza ladra, und das war — für Manche — abermals gut, wo nicht gar — noch besser. —

4) Konzert der Gebrüder Wehle. Der ältere, Moritz, ist jetzt schon für seine Jahre ein tüchtiger Violinspieler; das bewies er in dem schweren Konzerte in E moll von Spohr, so wie in einer Mayseder'schen Bravour-Polonaise. Der kleine Leopold entlockt seiner Flöte wahre Silbertöne, und kam mit den brillanten Variationen von Drouet ganz ordentlich zu rechte. Beide hoffnungsvolle Knaben haben eine Kunstreise nach Koppenhagen angetreten. —

In einem Gesellschafts-Konzerte der Musikfreunde wurde kürzlich eine neue Ouvertüre von Karl Czerny producirt. Es ist solches, so viel Referenten bekannt, das erste Instrumentalwerk des beliebten Klavierkomponisten, und enthält, eben diese Primogenitur berücksichtigt, manches Lobenswerthe. Welche Stufe dieser Meister als ausübender Künstler einnimmt, bewies er erst jüngst neuerdings durch den Vortrag des wunderschönen Trio in H-dur von Beethoven, welches wir in Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten, und wohl nie vollendeter hörten. —

Ad vocem: Beethoven; unser Amphion liegt krank darnieder, er leidet an einer Bauchwassersucht, ist auch schon einmal angezapft worden; doch körperliche Beschwerden vermögen den hohen Geist nicht zu beugen; Heiterkeit und Humor haben ihn nicht verlassen; wenn sich das Uebel nur nicht allzuschnell wiederholt einstellt, so befürchten die Aerzte keine gefährliche Folgen. —

Die wöchentlichen Abendunterhaltungen des kleinen Vereins haben ununterbrochen ihren Fortgang. Neue Erscheinungen waren:

Ein brav gearbeitetes Quartett von Wassermann; eine Phantasie für die Physharmonica von Lickl; ein Potpourri brillant für sechs Hände und zwei Pianoforte's, von Karl Czerny, welches er selbst mit den Fräuleins Oster und Magoi ganz köstlich vortrug; mehrere schöne Gesänge von Schubert; auch hiefsen wir einen lieben alten Freund von Herzen willkommen: Mozarts reizendes Terzett: Mandina amabile. —

Am jüngsten Weihnachtsfeste wurde Abt Voglers Pastoral-Messe in zwei Kirchen, nämlich bei den Augustinern und zu Sankt-Karl aufgeführt; der letzteren Produktion gebührt unbedingt der Vorzug, indem nicht nur das Werk hier ganz, sammt dem, freilich nichts weniger als leichten Christe, und dem viel Portamento erfordernden Benediktus a tre Voci, gegeben wurde, sondern auch ein höchst origeneller Psalm: De profundis, desselben Meisters, die Stelle des Graduale einnahm. Da dieses Kirchenstück viel weniger gekannt ist, als es seinem intensiven Werthe nach im vollsten Maafse verdient, so sey es dem Referenten vergönnt, sich etwas umständlicher darüber auszusprechen. —

Wer Voglers Arbeiten nicht blofs gehört, nicht blofs oberflächlich durchgesehn, vielmehr analysirt und gründlich studiret hat, dem ist auch des wunderlichen Meisters Art und Weise im Reich der Töne das Herrscherregiment zu führen, nicht fremd. Nie bleibt er auf der gewöhnlichen Heerstrafse; stets bricht er sich fast gewaltsam neue Bahnen, wandelt, so zu sagen, nur auf diesen behaglich, und ist nur hier recht eigentlich zu Hause. Diese seine Eigenthümlichkeit, diese, zuweilen selbst schroffe Abweichung von den herkömmlichen Formen spricht sich in der Behandlungsart der Instrumente, in der Führung der Stimmen, in den verwechselten Akkorden-Lagen, wodurch fremdartige Grundbäfse entstehen, in der Anlage und Ausarbeitung der Ideen, überhaupt in der originellen Struktur seines Tonsatzes, unverkennbar aus. — Nicht zu leugnen ist es indefs, und nicht ohne Grund dürfte vielleicht der ihm zum öftern gemachte Vorwurf sein, dafs er gerade eben durch die eiserne Beharrlichkeit auf seinen bekannt gemachten theoretischen Grundsätzen, durch eine fast eigensinnige Anhänglichkeit und überwiegende Vorliebe für sein Lieblingssystem, sich gewissermafsen selbst zuweilen im Wege stand, mitunter sogar einförmig, kalt und trocken schien und besonders als Gesangs-Komponist, eben wegen dieser knechtisch-methodischen Fesseln, nicht allgemein zu wirken, selten zum Herzen zu sprechen vermochte. —

Demungeachtet gehört Vogler unbestritten zu den gröfsten, ausgezeichnetsten, ja selbstständigsten Tonsetzern unserer Zeit; er war, wie Schubart ihn treffend karakterisirt, im strengsten Sinne des Wortes, Epochenmacher, und unter seinen vielen Werken ist wohl auch diese Pastoralmesse, hier in Wien für den kunstliebenden Fürsten von Lobkowitz komponirt, ganz vorzüglich geeignet, seinen festbegründeten Ruhm eines Theils noch zu erhöhen, so wie den Verlust eines wahren Klassikers nur um so fühlbarer zu machen. —

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Als Redakteur des musikalischen Anzeigers und der Minerva hat sich jetzt Herr Dr. Franz Stöpel genannt. Er bereitet sich vor, mit Unterstützung mehrerer deutschen Fürsten, ein grofses deutsches Musik-Geschichtswerk herauszugeben: und es dürfte um so mehr etwas Ausgezeichnetes zu erwarten sein, als der Verf. im Besitz reicher Vorräthe ist und sich von den bedeutendsten Musikgelehrten Deutschlands freundlichst unterstützt sieht. M.

Zur Musikbeilage.

Den Shakespear'schen Dramen sind nicht selten Liedchen von wenigen Zeilen, aber vom höchsten Reiz, eingesäet. Die Meisten locken zur Komposition, wollen sich aber nicht leicht erfassen und behandeln lassen, sondern fodern durchaus einen Moment glücklicher und tieferer Anschauung. In einem solchen ist unverkennbar das hierbei mitgetheilte Lied empfangen. Möchte der talentvolle Komponist eine Sammlung solcher reizenden Bildchen bekannt werden lassen. D. R.

Berichtigung.

Der Verfasser des in No. 8. mitgetheilten Aufsatzes ist der Herr Direktor Karrig und wohnt hier (Monbijou-Platz No. 5.) D. R.

Hierzu eine Musikbeilage.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Hierbei eine Beilage der Herren Gebrüder Franckh in Stuttgard.

Beilage zur Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (№ 9. 1827.)

Aus Shakspeare's Cymbeline

Act II Sc: 3.

Komponirt von

Joseph Klein.

Andante.

Gesang.

Hark! hark! the lark at heaven's gate sings; and Phoebus' gins a - rise, His steeds to wa - - ter
Horch! horch! die Lerch' im Ae - ther - blau; und Phoebus, neu erweckt, tränkt sei - ne Ros - se

Piano.

p

at those springs on cha - lic'd flowers that lies;
mit dem Thau, der Blu - men - kel - che deckt;

And winking Ma - ry - buds be - gin to ope their gol - - den
Der Rin - gel - blu - me Knospe schleusst die gold - nen Aeug - - lein

pp

Ped:

poco ralent: a tempo.

eyes;
auf;

With evry thing that pret - ty bin: My la - dy sweet, a - - rise; a - rise, a - rise.
Mit allem was da rei - zend heisst, du süs - se Maid, steh auf! steh auf! steh auf!

p

pp

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 7. März. Nro. 10. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ueber die Faschische Sing-Akademie.

(Eingesandt.)

Durch die nun geschehene Eröffnung eines eignen und anständigen Ortes für ihre Singübungen hat die Sing-Akademie den Schlufsstein gelegt, um als ein selbständiges, nur der Kunst geweihtes Institut da zu stehen. Möge sie diesen Zweck unter dem Schutze der höhern Mächte erreichen, möchten diese alle Gefahr drohende Ereignisse abwenden! Bis jetzt hat sie den Sinn ihres Stifters, des herrlichen Fasch, immer kräftiger ins Leben gebracht, und ihn in Folge der Mahnungen der Zeit noch mehr entfaltet. Sie ist dabei geblieben, was sie sein wollte und sollte: eine einzige Familie, in brüderlicher und schwesterlicher Vereinigung auf ihren Kunstvater hinblickend. Sie wollte nie eine Stellung gegen das Publikum nehmen, sondern nur in sich und für sich der Vervollkommnung in der Kunst obliegen, und verlangte keine Unterstützung vom Publikum, die sie auch nicht erhielt, die ihr auch wenig Vortheil bringen dürfte. Möchte sie diese Stellung beibehalten und sich überzeugen, dafs jeder Zusammenhang mit dem veränderlichen Publikum ein Weg sei, der den Saamen, wenn auch nicht der Zerstörung, doch einer Erschütterung ihres Hauptzweckes in sie hineinführt. Allerdings haben Viele verlangt, dafs sie für das Publikum existire, und dies Verlangen wird gerade jetzt dringender. — Ja man hat ihr sogar Schuld gegeben, dafs sie seit vielen Jahren dem Publikum dient, und jetzt nicht genug würdige Zwecke dargeboten habe. Man kann diesen Irrthum nur belächeln, indem jeder Berliner wufste, dafs blofs ihr Direktor zu seinem Besten oder für milde Zwecke grofse Aufführungen veranstaltet und sich dabei nur der Hülfe der sich freiwillig darbietenden Mitglieder bis auf eine bestimmte Zahl bedient hat. Nur ein einziges Mal trat sie selbständig auf, als sie 1800. in der Garnisonkirche zum Andenken an ihren Stifter, kurz nach dessen Tode, Mozarts Requiem gab. Zu ihren Kunstleistungen hat sie indefs jedes Mal einige Gäste eingeladen, und nur dies würde sie jetzt ins Gröfsere gehen lassen und auf diese Weise den Berlinern öfters ausgezeichneten Genufs geben können.

Dagegen mufs sie in eine höhere Gemeinschaft mit der Kunst selber treten. Bis jetzt führte sie nur Werke der Kunst aus, und wenn freilich dies als Hauptzweck für die Zukunft bleiben mufs, so giebt es ihr noch höheren Ruhm, wenn sie selbst gleichsam als Dichterin grofser Kunstwerke auftritt. Dies ist sie aufser Zweifel, wenn sie die Werke der Welt übergiebt, welche ihr über alles liebenswürdiger und bescheidener Meister (dem aber nie der edle Stolz des Künstlers mangelte) hinterliefs, durch den sie ihre Existenz erhielt, und der seinen belebenden Odem in sie blies. Nur durch das genaueste Auffassen dieser Werke steht sie so eigenthümlich da, dafs andere Vereine sie darin nie erreichen können. Vielleicht verleitete sie dies zu dem Wahn, alle diese Werke als Geheimnisse ausschliefslich für sich zu bewahren. Aber in

der Kunst giebt es nichts Geheimes und Ausschliefsliches und darf es nicht geben. Alle Diener der Göttin bilden eine Gemeinschaft durch sie, und alle ihre Verehrer und Anbeter sind darein mit aufgenommen. Jedes Kunstwerk ist geistiges Gemeingut, dessen Wirkungen um so allmächtiger sind, je höher seine innere Vortrefflichkeit gestiegen ist. Der Akademie kömmt es überdem zu, ihren Stifter als das, was er ist, als hohen Künstler der Welt darzustellen, und ihm in seinen Werken das Monument zu errichten, das ihm gebührt, und das ihm weder Zeit noch Zufall rauben darf. Gegen beide ist er jetzt nicht gesichert. Wie sehr würde z. B. nicht der Verfasser der Schrift: „Ueber die Reinheit der Tonkunst" seine Meinungen über sogenannte Kirchen- (eigentlich religiöse) Musik berichtiget haben, hätte er das Miserere und die vielen Psalmverse gekannt? Würde wohl das Hirngespinst einer katholischen und protestantischen Kirchenmusik *) zum Vorschein gekommen sein, hätte man ahnen können, wo neue und doch ächte Religionsmusik zu finden sei? Noch mehr, Fasch selbst hatte jenen Zweck, und wollte als Künstler zunächst auf die Kunstwelt wirken. Deshalb hatte er in seinem Testamente „300 Thaler Gold, welche bei Herrn Professor Zelter, seinem Freunde und Nachfolger, auf Wechsel standen, zum Kupferstich seines 16stimmigen Kyrie (gewöhnlich die 16stimmige Messe genannt) dem sein 25stimmiger Canon vorgesetzt werden sollte, und seiner theoretischen Fragmente ausgesetzt," und die Vorweisung eines Exemplars an die Testamentsexekutoren verordnet. Diese haben aber den letzten Willen zu buchstäblich ausgelegt, und sich damit begnügt, dafs der Herr Professor Zelter ihnen die Kupferplatten vorwies. Dafs dieser selbst auch die wirkliche Herausgabe beabsichtigte, geht aus seinem Leben Fasch's hervor; wenigstens bezeugt dies genügend, dafs er Fasch's Absicht wufste, dafs diese Platten abgedruckt ins Publikum kommen sollten. Warum ist dies nun wohl seit 27 Jahren noch nicht geschehen? Kosten können doch durchaus nicht erwachsen, und somit ist es Herr Professor Zelter sich selbst und der Kunst schuldig, diese Werke öffentlich bekannt zu machen.

Anders ist es mit Fasch's übrigen Werken. Wenn auch der bescheidene Künstler sie nur mehr als Uebungsstücke entworfen haben und daher ihren Werth nicht hoch setzen mochte, sogar deren Vernichtung wünschte, so hatte er doch nur das im Auge, was man damals hauptsächlich Kunstwerth nannte, z. B. Fugen u. s. w. Jetzt stellt man den eigentlichen wahren Kunstwerth höher, und gerade in diesem Sinne möchten z. B. die Stücke, welche religiöse Musik enthalten, in dieser Art ebenfalls als Kunstwerke an der Spitze stehn. Die Akademie, der er sie bei seinem Leben gegeben hatte, der also unbestritten das Eigenthum zusteht, mufs daher sich und ihrem Stifter ein ewiges Denkmal setzen, sie öffentlich bekannt machen, und sich, fern von allem kleinlichen Dünkel eines ausschliefslichen Besitzes, einen neuen Ruhm als Hervorbringerin neuer Kunstwerke erwerben. Ueberdies befinden sich Abschriften von den meisten Sachen, oft mit Fehlern, in Privathänden, bei andern Singvereinen, und viele sind einzeln gedruckt. Die Kosten kann eine solche Akademie leicht tragen, jede Musikhandlung wird sie wenigstens erstatten, ja blofs durch Unterzeichnung in Berlin allein würden sie gedeckt werden. Dafs der Direktor eingreifen wird, läfst sich nicht erwarten, sonst hätte er diese Herausgabe schon früher veranstalten können. So thue also die Akademie selbst, was ihr Stifter wollte.

*) Vergl. die Kunst des Gesanges von A. B. Marx, drittes Buch. Die Red.

II. Recensionen.

Antikritisches.

(Eingesandt.)

Es kann einem Komponisten, der, seiner Ueberzeugung nach, ein Werk zu Tage geliefert hat, was er nach mehrfacher Prüfung und erst lange Zeit nachher, als sich die erste Vaterfreude darüber gelegt, nicht für unwerth

hielt, es dem Druck und so der Welt zu übergeben: es kann, sag' ich, einem Komponisten nichts Unangenehmeres geschehn, als wenn er das Erzeugnifs seiner Liebe und seines Fleisses von einem Unbekannten so entsetzlich vornehm — obenhin, mit zwei, drei Worten beurtheilt, angezeigt und — abgefertigt sehen mufs, wie ich mein Quartett für Pianoforte, Violine und Cello von einer 4 in No. 4 d. J. der Zeitung. Dieser Beurtheiler lobt zwar das Werk als eines „das seelenvergnügt macht," meint aber auch: „man müsse es mit der Durchführung nicht genau nehmen," worauf ich aber nur erwiedern kann, dafs es der Beurtheiler mit der Prüfung des Werkes gar nicht genau genommen haben mufs. Ich kann mir die Sache nicht anders denken, als so: der Rec. spielt die Klavierstimme durch, findet sich durch die darin vorkommenden Melodien erheitert, und schreibt nun seine Kritik. Unmöglich kann er das Quartett vollstimmig gehört und die einzelnen Stimmen zu einander gehalten haben, um über die Durchführung so zu urtheilen, wie er gethan. Er würde dann gefunden haben, wie das Thema sich fast in jedem Takte, bald von der, bald von jener Stimme markirt, bald ganz oder verkürzt, bald umgekehrt u. s. w. findet. Ist es erlaubt, dafs ein Komponist für eine seiner Geistesgeburten eine Vorliebe haben und sie äussern darf: so gestehe ich recht ehrlich, dafs gerade dieses Quartett mein Liebling ist, weil es mir scheint, als haben sich in keiner meiner andern Kompositionen Thema, Benutzung und Ausführung desselben so leicht, natürlich und gründlich mit einander verwebt, als in diesem Quartett. Ich halte es für wahrscheinlich, dafs 4, und vielleicht auch noch Andere über diese öffentliche Aeusserung meiner Vorliebe lächeln und sie vielleicht auch Selbstgenügsamkeit nennen werden; es sei darum. Ich weifs aber auch, dafs grofse und berühmte Männer mit und ohne Namensunterschrift ihre eignen Werke kritisirt und gelobt haben; ich weifs, dafs viele Komponisten sich über Kritiken, wie die meines Quartetts, kein graues Haar wachsen lassen, und behaupte in Folge dessen: dafs, um derlei kritischem Unwesen zuvorzukommen, jeder Komponist nach Herausgabe jedes Werks von Bedeutung in einer der Musik geweihten Zeitschrift seine dabei gehabten Intentionen und Bemerkungen zu etwa ungewöhnlichen Einzelnheiten u. s. w. niederlegen und so der Kritik den ihr nothwendigen Standpunkt angeben solle, von dem aus jedes Kunstwerk nach seinem innern Wesen (und nicht nach der Individualität des Kritikers) beurtheilt werden mufs oder doch sollte.

Endlich kann ich auch nicht umhin, dem Recensenten, der in einigen Beurtheilungen meiner Kompositionen die Meinung kund gab: ich strebe gar zu sehr nach Weber's Art und Weise, ja, mich einmal als Schüler desselben Meisters aufführte, hiermit feierlichst zu erklären, dafs weder das eine noch das andre statt findet. Meine im Stich erschienenen Sachen sind meist alle (ausser „Schön Ella" und „der Holzdieb") vor der Zeit geschrieben, wo ich das Glück hatte, Weber's geistige und persönliche Bekanntschaft zu machen. Später arbeitete ich mit ihm an einer und derselben Kunstanstalt, und das mag wohl die nächste Veranlassung zu obbesagter Meinung gegeben haben. Meine Studien machte ich 1814 und 15 bei Schicht in Leipzig, und war später so sehr im Studium Mozart- und Beethoven'scher Werke vertieft, dafs ich, um nicht irre zu werden, auf etwas anderes gar nicht aufmerkte. Mein nächstes Streben war, mich von jeder geistigen Fessel frei zu halten und Selbständigkeit zu erringen, die, so unbedeutend sie auch sein mag, in meinen Augen doch verdienstlicher ist, als die beste Kopie. Findet man nun dennoch einige (mir jedoch nicht klar gewordene) Aehnlichkeit mit Weber (was aber nur behauptet, nicht bewiesen wurde) so ist das rein zufällig, so wie oft ganz fremde und fern stehende Personen ein und dasselbe fast mit denselben Worten oder Tönen sagen. — Uebrigens behauptet 4 in seiner kurzen Anzeige meines Quartetts, ausser einigen wenigen Stellen keine Aehnlichkeit mit Weber entdeckt zu haben. Das ist mir lieb, aber lieber noch wäre es mir gewesen, 4 hätte mir diese

Stellen angedeutet, damit auch ich (und vielleicht auch Andre) sie ebenfalls aufzufinden wüfsten. Ungegründetes Lob läfst eben so kalt als ungegründeter Tadel ohne Beweisführung und Belehrung empört und derlei Modekritik verachten lehrt.

H. Marschner.

Berlin, im Anfange März 1827.

* * *

Bemerkung hierzu.

Der Redakteur findet sich zwar in keiner Hinsicht berufen, die beurtheilende Anzeige seines geehrten Mitarbeiters 4 zu vertheidigen, oder gar sich zwischen ihm und Herrn Musikdirektor Marschner als Schiedsrichter darzubieten, dessen hier berührtes Werk er nicht einmal kennt; er erlaubt sich aber über die Beschwerdepunkte des Herrn Einsenders folgende Bemerkungen, die in etwaigen ähnlichen Fällen jeder Betroffene auf sich anwenden möge.

1) Wenn man den Raum einer Zeitschrift mit der Masse der darin zu erwähnenden Gegenstände vergleicht, mufs man sich sogleich überzeugen, dafs es nicht möglich ist, jeden ganz durchzusprechen, dafs man vielmehr nur für die wichtigsten und ergiebigsten zu ausführlicher Beurtheilung Raum findet, ja dafs man in die ermüdendsten Wiederholungen gerathen würde, wollte man bei jeder Komposition wiederholen, was bei hundert im Wesen Gleichen schon zu sagen gewesen ist. Findet sich dieselbe Idee oder Empfindung in vielfachen kongruenten Kunstgebilden ausgeprägt, so mögen sich daran mit Recht viele Kreise der Kunstfreunde ergötzen und erbauen — die erkennende Kritik darf und mufs sich die stets wiederholte Deduktion des Inhalts erlassen. So beschreibt uns der Botaniker eine Rose, nicht aber alle gleichen, die neben jener prangen. Herr Marschner (und wer sich mit ihm in gleichem Falle befinden sollte) würde sich also nur dann über den Beurtheiler zu beschweren haben, wenn sein Werk sich durch einen eigenthümlichen, bestimmt auszusprechenden Karakter vor andern auszeichnete; und dafs dies der Fall sei, hat er nicht nachgewiesen. Der Beurtheiler erwähnt: dafs das Quatuor eine „ungebundene Fröhlichkeit“ ausspreche, und empfiehlt es, wenn man „einmal recht seelenvergnügt“ sein wolle. Offenbar hat er also die Intention gehabt, den besondern geistigen Inhalt des Tonstückes zu bezeichnen; wer die Bezeichnung an sich für unbefriedigend ansehen möchte, möge bedenken, wie gar viele unserer Instrumentalwerke (selbst der bessern) keinen bestimmtern Inhalt und Karakter haben. Will man übrigens das Dringen auf den geistigen Inhalt Modekritik nennen, zum Unterschied von jener Beurtheilungsweise, die an einem Kunstwerke nur zu untersuchen weifs, ob gewisse grammatische (noch dazu übel begründete) Regeln und Formulare (deren Nothwendigkeit noch nicht dargethan ist) beobachtet sind: so hat d. R. dabei nur den Wunsch, dafs die Mode bald allgemein verbreitet und vervollkommnet werde. Wer sich dabei im Ganzen oder Einzelnen nicht befriedigt fühlt, mufs erkennen, dafs er nur durch Besser machen, nicht durch kahlen Widerspruch zum Guten wirkt und dafs der blofse unfruchtbare Widerspruch zuerst sich gegen ihn selbst wendet als Vorwurf eigner Unthätigkeit — dies alles natürlich, ohne besondern Bezug auf den Herrn Einsender, ganz allgemein gesagt.

2) Dafür aber, dafs die Unmöglichkeit, überall Gründe anzuführen, nicht zu innerer Grundlosigkeit führe, bürgt, so weit es überhaupt möglich ist, der Grundsatz der Red., dafs niemandem Beurtheilungen anvertraut werden, der sich nicht als ausübender Künstler, oder als kompetenter Kunstrichter in eigenen Werken oder mindestens in freien Aufsätzen gezeigt hat. Keine musikalische Zeitschrift (auch Cäcilie, die Leipziger musikalische Zeitung und der musikalische Anzeiger) hat eine andere Gewähr zu leisten vermocht, als die Adoption dieses Grundsatzes; und wie er hier in Erfüllung gesetzt, haben drei Jahrgänge dem Publikum bewiesen. Auch der Beurtheiler 4, hat sich als Tonsetzer und in freien Aufsätzen, wie

in ausführlichen Beurtheilungen als Kunstrichter öffentlich vielfach bewährt und damit gegen die Anschuldigungen des Herrn Einsenders sicher gestellt. — In das Detail der Antikritik einzugehen, ist der Red., wie gesagt, nicht veranlafst. M.

Josua, Oratorium von G. F. Händel. Klavierauszug von J. C. Rex.
Berlin bei Trautwein. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

(Schlufs aus No. 4.)

Gehen wir aber über diese unbegünstigtern Theile des Werkes hinweg, so bleibt uns noch eine reiche Sammlung von Schönheiten, die der vollendetsten Werke des grofsen Meisters würdig sind; und in dieser Beziehung können wir Solo-Sängern, Chorvereinen und Tonkünstlern vielfache Belehrung und Freude auch aus diesem Oratorium verheifsen. Händels Weise und seine Werke sind so allgemein bekannt und so oft in diesen Blättern besprochen, dafs wir uns einer Diskussion alles Einzelnen überhoben finden. Daher machen wir Sänger nur auf die würde- und empfindungsvolle Bafsarie Kalebs:

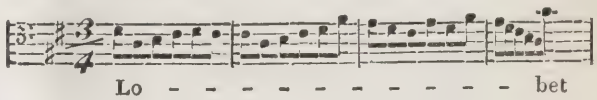
Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild'
Vollenden meiner Tage Lauf

(S. 128) und auf den patriarchalisch einfachen und leidenschaftlosen, dabei aber doch warmen Ausdruck der Liebe in Othniels Rezitativ und Arioso (Seite 49 und 51), Singvereine aber auf die sämmtlichen Chöre aufmerksam. Die letztern scheinen hier und da an einer Ueberfülle von Text zu leiden, die Händel in seiner eigenthümlichen Weise gestört haben mag: für einen kräftigen Chorgedanken des Dichters einen entsprechenden Musiksatz zu greifen und daraus den ganzen Chor zu weben. Dies scheint schon bei dem ersten Chor der Fall, dessen Text:

Ihr Söhne Israels — auf und kommt herbei —
Des Dankes Lied erschalle laut zum Himmel auf —
In Gilgal und an Jordans Strand erschall —
Wie hoch und grofs Jehovas Name ist.

im Ganzen in zwei Hälften zerfällt, und aus so vielen einzelnen Sätzen (wie die Gedankenstriche andeuten) zusammengefügt werden müssen, dafs man in jedem einzelnen Satze, weniger vielleicht im Ganzen, Händels Kraft erkennt. So hat also selbst einer der gröfsten Tonkünstler die Mangelhaftigkeit des Gedichts nicht überwinden können, eine Lehre, die besonders in unsern Tagen wieder sehr dringend wird.

In andern Zungen wird uns der Sieg über Jericho, der Umzug und Lobgesang, der die Mauern stürzt, verkündet. Ein kräftiger Marsch (Seite 65.) führt das Heer, dem vorauf Josua, von Trompeten und Hörnern begleitet, den Lobgesang



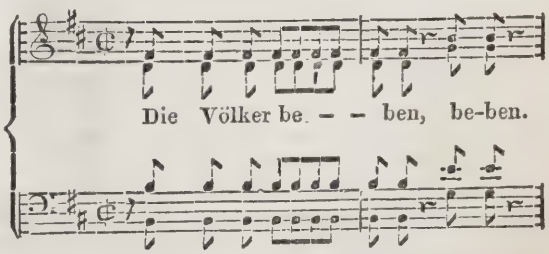
anstimmt, in den der ganze Chor mit mächtigem Rufe:

— Ehre sei Gott, die Mauern stürzen ein u. s. w. —

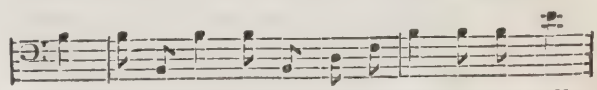
einbricht. In einem Mittelsatze (Andante $\frac{4}{4}$)

Die Völker beben u. s. w. Sturm brauset, Donner rollt u. s. w.

ist alle Gewalt des Orchesters aufgeboten, um das Erzählte zu malen — ja sogar die Singstimmen müssen diesem Zwecke dienen, und mit gestofsenen Tönen —



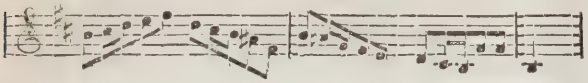
das Beben malen. Gewaltig tönt nachher durch den Sturm der Instrumente das Bafsthema



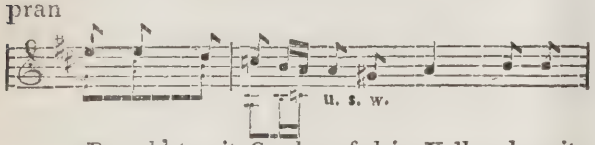
besonders das Rufen in der Oktave — worauf das „Ehre sei Gott" schliefst.

Die Krone des Ganzen und eine der karakteristischsten Kompositionen, die wir über-

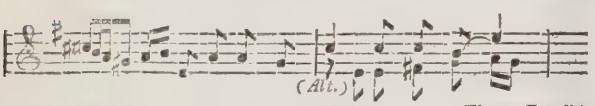
haupt von Händel besitzen, mufs das Danklied der Israeliten (Seite 83.) genannt werden, in dessen Ausdrucke man dieses zu ewigem Dulden bestimmte und flammender Aufwallung stets fähige Volk zu vernehmen meint. Durch den ganzen Chor (H-moll) zieht sich als Thema dieser Satz:



Von den Singstimmen bisweilen ergriffen, meist nur in freiem Kontrapunkte begleitet, erscheint er im Bafse zuerst dreimal in H-moll, dann in E-moll, A-moll, E-moll, H-moll, E-moll, H-moll, Fis-moll, H-moll — dann zweimal in D-dur, wieder in H-moll, und nach einer Wiederholung seines ersten Gliedes in Sopran und Tenor noch einmal vollständig in H-moll im Bafse. Diesen steten Wiederholungen in Molltonarten schmiegen sich nach einander die Stimmen bald einzeln bald zu zwei und dreien an — z. B. der Sopran



Du sah'st mit Gnade auf dein Volk, da mit



Pla-gen du Aegypten schlugst. NB. (Thema Emoll.)

bis zu den Worten:

Sein Glanz erschien auf Sinai's Höh'n.

der volle Chor in D-dur, das Thema in den Sing- und Orchester-Bäfsen, hereinbricht.

In andrer Weise zeichnen sich die Chöre No. 8. Seite 26, der Trauerchor No. 33. Seite 89, Arie und Chor No. 35 Seite 93, der Chor, der den Stillstand der Sonne und den Sieg feiert (No. 43. Seite 109) der Chor No. 48. Seite 160. und viele andere Einzelheiten aus, und stellen die Unternehmung des Herausgebers und Verlegers als erfreulich und sehr beachtenswerth dar.

Der Klavierauszug ist reich und dabei gut ausführbar. Besonders lobenswerth ist die Angabe interessanter Instrumentationen, selbst wenn sie sich auf dem Klavier nicht wieder geben liefsen. Auch die Ausstattung ist geschmackvoll und gleiche Korrektheit mancher andern Verlagshandlung zu empfehlen. Marx.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 5. März 1827.

Gestern liefsen sich im Opernhause die Herren: Guillou auf der Flöte, Ganz auf dem Violoncell, und Ganz, der Bruder des Vorigen, auf der Violine hören. Dazwischen sang Mad. Milder: „Gruís an die Schweiz" von C. Blum. Die Ouvertüre von Mozart zu Titus eröffnete das Konzert, und nachdem dieses beendigt war, folgte das Ballet Kiaking. Herr Guillou, erster Flötist an der Oper zu Paris und Professor des dortigen Konservatoriums, hat unleugbar ein höchst ausgezeichnetes Talent; sein Adagio ist rein und gefühlvoll, sein Allegro lebendig und feurig, und in seinem Spiel ist ein hoher Grad von künstlerischer Ausbildung nicht zu verkennen; nur müfste er das heftige Herausstofsen der hohen Töne lassen, welches weder zur Eigenthümlichkeit des Flötenspiels gehört, noch von gutem Effekt ist. Herr Ganz der Violoncellist ist sehr brav auf seinem Instrument, und besitzt das alles, was einen bedeutenden Violoncell-Spieler hervorbringen kann. Sein Bruder, der Violinist, spielte Variationen von Mayseder ausgezeichnet gut; es fehlt ihm noch ein wenig an Kraft und künstlerischer Geläufigkeit und Nettigkeit bei Ausführung der schwierigen Passagen, doch ist sein Vortrag, besonders des Adagio, sehr gut, und es steht zu erwarten, dafs er etwas Ausgezeichnetes leisten wird. Beide Brüder sind bei der hiesigen königlichen Kapelle angestellt. Madame Milder sang vortrefflich. Die Ouverture zu Titus wurde fast noch einmal so geschwinde gespielt, dafs es der Karakter dieses Musikstückes erfodert.

Wien, im Januar 1827.

(Schlufs.)

Schon die sinnige Wahl der Haupttonart, das weiche idyllenhafte E-dur, beweifst den denkenden Tondichter, der mit seiner Aufgabe vollkommen im Reinen, mit sich selbst einig ist. Gleich der imponirende erste Anschlag der Hörner — die tiefe Oktave der Tonika — und der darauf folgende, von Klarinetten und Fagotten angegebene Quart-Sext-Akkord spannt die Erwartung, erweckt sanfte, heilige Gefühle, und bereitet den im neunten Takte eintretenden Bittgesang überaus rührend vor. Aus dem sich anschliefsenden Instrumental-Satze, wo die, in die Bafs-Region verlegten Fagott- und Hörnertöne, die chalamaux-artig (in ottava bassa) gehaltenen Klarinetten, das eine A Horn, und die zweite in H gestimmte Trompete auf das affektvollste angewendet sind, entwickelt sich das ganze, an Kunstschönheit so reich ausgestattete Kyrie, in welchem vorzüglich das in der Minor-Tonart

geschriebene, erschöpfend ausgearbeite Christe eine mit dem doppelten Kontrapunkte innig vertraute Meisterhand verräth. Eben dieser Mittelsatz — denn die Einleitung kehrt nach diesem wieder — wurde bei früheren Produktionen ausgelassen, da er in der That sehr schwer auszuführen ist, und hinsichtlich, dafs die vier Solostimmen streng kanonisch geführt sind, und durch Trugschlüsse die unerwartetsten Ausweichungen zum Vorschein kommen, übrigens die Instrumente nur nothdürftig unterstützen, höchst verlässige, dnrch keine frappanten Intonationen sich beirren lassende Sänger erfordert. —

Schmucklos, einfach, zart und weich, fast gar zu weltlich, beginnt das Gloria, und die volle Kraft der Gesammt-Masse tritt erst unter dem jubelnden: in excelsis des Chors ein; bei dem: et in terra pax, wird es uns nun vollends klar, warum der Komponist diesen Satz so und nicht anders eröffnet habe; denn hier kehren die im Ritornelle ausgesprochenen Hauptideen wieder, welchen sich auch das Laudamus, Adoramus und Gratias anschmiegen. Zum Domine ist dieser aus vier Noten konstruirte Gedanken mit Nachahmungen der Ober- und Unterstimmen benutzt, und von nun an verschwindet er auch nicht mehr; im Qui tollis erscheint er mit der kleinen Terz über einem Tasto der Bässe; im Quoniam, bei immer schneller werdendem Zeitmaafse, abermals auf der Dur-Scala, zuletzt endlich als Fugenthema zu den Worten: cum sancto spiritu und Amen.

Das Graduale — der Bufs-Psalm: de profundis, — ist auf eine Choral-Melodie gebaut, welche anfangs die Soprani und Alti eintönig im dumpfen A-moll intoniren, später von den Männerstimmen abgelöset werden, und wozu das Streich-Quartett ein bewegteres Kontrethema ausführt. Beide Motive werden mit der konsequentesten Stätigkeit behandelt, und bilden einen unablässigen Wechsel-Streit; der breite Choral-Gesang, oft gesteigert durch die Vereinigung aller Stimmen, und verstärkt durch die dröhnenden Blechinstrumente — 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, — die ernsten, grofsschrittigen Fundamentalbäfse, im Gegensatze der die Harmonien in stark markirten Viertheilen durchspringenden Violinen, der überraschende Gang der Modulationen, die erhabene Einheit, das rein kirchliche Pathos, alles in allem bringt eine Wirkung hervor, die sich durch Worte nicht versinnlichen läfst; hören wird diese Motette — würdig eines Palestrina — wohl kein Staubgeschöpf, ohne von des irdischen Daseyns Nichtigkeit zu Boden gedrückt, von der Allmacht Nähe durchschauert zu werden. —

Die Behandlungsart des Credo ist nicht weniger im höchsten Grade originell. Eine einzelne Hoboe fängt unter leiser Quartett-Begleitung ein klagendes Ritornell in H-moll an, und dieses Solo tönt in verwandten Tonarten, mit mannigfaltigen Modifikationen beinahe unaufhörlich den ganzen Satz hindurch fort, und ist, gleich dem monotonen, stets unerwartet wiederkehrenden Credo des Chors, gleichsam an ihn gebannt. Hinsichtlich der technischen Anordnung und der kunstreichen Ausarbeitung dürfte vielleicht diesem Satze der Vorzug vor allen Uebrigen zukommen; ob die Ansicht des Verfassers so ganz verschieden, ja abweichend von jener seiner Vorgänger ist. Die dem heiligen Christfeste eigenthümliche Hirtenmelodie bekommen wir nun im Et incarnatus est zu hören, welche in G-dur von einem einzelnen Horn angestimmt, indem die Begleitungs-Figur der Violinen echoartig von den Violen beantwortet wird. Derselbe Nachhall ist auch den Vocalstimmen zugetheilt (et incarnatus est; Echo — pp. natus est) und bei genauer Beobachtung der vorgeschriebenen Nuancen von reizender Wirkung. Zwar eifert Herr Gottfried Weber in der Caecilia eben gegen diese Stelle, und trifft sein Tadel speziell das dünne G Hörnlein. Wir können seiner Meinung keineswegs beipflichten, müssen vielmehr bekennen, dafs diese Kantilene, rein, sicher und melodisch geblasen, gerade in dieser hellen Tonart erst die bestimmte Karakteristik erhält, und die Freude des um die Krippe des neugebornen Heilands versammelten Hirtenvolkes in herzlicher Einfalt schildert. — Das: Et resurrexit ist die Fortsetzung des ersten Satzes; hier tritt die obligate Hoboe wieder in ihre alten Rechte, und umschlingt lianenartig das ganze künstliche Gewebe. Interessant ist der Bau der Stimmen, und die enharmonische Verwechslung bei den Worten: Vivos et mortuos und: resurrectionem mortuorum, so wie nicht minder die Plagal-Kadenz (Fisdur) am Schlufse, unter dem sechsmal gesteigerten Ausruf: Credo! der Sänger. —

Das Offertorium begleitet eine doppelchörige Motette: Christus natus est nobis (A-dur), welche durchgehends den Geist des ganzen Werkes athmet, voll der reinsten Harmonie ist, worin schöne Solo's für die vier Hauptstimmen verwebt sind, und besonders der jedesmalige, in beiden Chören alternirende Eintritt der so überaus freundlichen Aufforderung: Venite, adoremus! von unbeschreiblichem Reiz ist. —

Hoch feierlich ertönt das anbetende Sanctus (E-dur) und erreicht den Kulminationspunkt kolossaler Kraft im prachtvoll angeleg-

ten und ausgearbeiteten Osanna. Ueber diese Stelle erzählt man sich folgende, von glaubwürdigen Ohrenzeugen verbürgte Anekdote. Vogler wurde nämlich befragt, warum er in diesen hehren Lobgesang der Cherubim und Seraphim so viele schneidende Dissonanz-Akkorde eingemischt hätte, welche beinahe an das Jauchzen dämonischer Geister gemahnen. „Ganz recht," erwiederte der bibelfeste Meister, „auch die gefallenen Engel, selbst die Hölle mufs miteinstimmen in das Hosianna, welches das ganze Universum dem Herrn der Heerscharen entgegen jubelt." —

Eben diese Hymne aller Welten konnte unmöglich befriedigender unterbrochen werden, als durch die frommen Segensworte: Benedictus, qui venit in nomine Domini, ein Vokal-Terzett für zwei Tenor- und eine Bafsstimme in C-dur; durch Nachahmungen weit ausgesponnen; ein ächtes Real-Tricinium; doch bei der möglichst denkbaren Einfachheit nichts weniger als leicht auszuführen, und die drei Sänger mögen sich nur recht zusammennehmen, um bei dem anhaltend getragenen, thematisch durchgeführten Gesange im Tone sich zu erhalten.

Die Schlufssätze, Agnus Dei, (Cismoll) und Dona nobis pacem (E-dur) sind nicht minder überreich an melodischen und harmonischen Kunstschönheiten; hier zeigt unser Komponist vorzugsweise seine wahrhaft gediegene Gröfse im gebundenen Style, eine scheinbare Simplicität bei grandiosen Massen, eine seltene Erfindungsgabe neuer, nie gehörter Rhythmen, eine bewunderungswürdige Leichtigkeit in kanonischen und kontrapunktischen Durchführungen, in den unerwartetsten Modulationen; endlich die höchste Mannigfaltigkeit in seinem mitunter wohl auch äusserst sonderbaren Instrumentale; ja, was dem ganzen, nicht genug zu preisenden Werke den Stempel der Vollendung aufdrückt, ist eben dieses so wunderherrlich sich entwickelnde Dona. — Ungeachtet der vielen, nur durch sorgfältiges Einüben zu überwindenden Schwierigkeiten, war, wie schon im Eingange erwähnt, die ganze Produktion durchaus musterhaft; die Saiteninstrumente, zahlreich besetzt, nnd auf fünf Kontrabäfse nebst den dazu gehörigen Cello's fundirt, standen im ebenmäfsigen Verhältnifs mit dem kompletten blasenden Orchester; an die 60 Koralisten bildeten ein energisches Tutti, und vernachläfsigten eben so wenig die feineren Tinten; endlich verdient die Reinheit und Festigkeit, mit welcher Dem. Berg, Mad. Carl, die Herren Eichberger und Fürst ihre Solo-Parthien ausführten, das ungetheilteste Lob, so wie der Verein selbst, welcher bereits schon über 150 mitwirkende und unterstützende Mitglieder zählt, für einen solchen ausgezeichneten Genufs den wärmsten Dank aller Kunstfreunde.

IV. Allerlei.

Das Königstädter Theater

hat neuerdings die Hoffnungen, die die Kunstfreunde von ihm gefafst hatten, sehr verstärkt, indem es nach den öffentlichen Erklärungen des gewesenen Direktors, Herrn Bethmann, und des Syndikus, Herrn Justizrath Kunowski, die Nichtigkeit und Verderblichkeit seiner bisherigen Richtung auf Melodramen und Viehkünste erkannt und anerkannt hat. Zugleich hat es durch Kastellis launige Parodie auf melodramatisches und anderes Unwesen, Roderich und Kunigunde, seinen frühern Nichtigkeiten von Rechtswegen und zu seiner grofsen Ehre selbst den Stab gebrochen.

Endlich hat es — nicht das königliche, sondern das Königstädter Theater — Webers Oberon (von dem jetzt die thätige Schlesingersche Handlung alle Arten von Arrangements und so eben eine in London für Braham geschriebene und eingelegte Tenorscene herausgegeben hat) an sich gekauft, und läfst dessen Aufführung im Mai hoffen. Endlich wird also Berlin seinen Liebling, Fräulein Sontag, in einer ihrer würdigen Rolle hören.

Bei dieser Gelegenheit sei zur Rechtfertirung unsers Stillschweigens über die diesjährigen Karnevalsneuigkeiten erwähnt, dafs die königlichen Bühnen keine gegeben haben. Dem Vernehmen nach arbeitet aber Herr Ritter Spontini an einer Oper von Raupach, „Agnes von Hohenstaufen"; und es wird interessant sein, zu beobachten, wie dieser gröfste lebende Meister der französischen Schule einen deutschen Gegenstand auffassen wird. Man darf sicher hoffen, dafs sich bei dieser Gelegenheit mancher über seine frühern Werke ohne Rücksicht auf ihren Inhalt einseitig ausgesprochene Tadel von selbst beseitigen wird. Die Aufführung ist ebenfalls auf den Mai versprochen. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. März. Nro. 11. 1827.

II. Recensionen.

Entgegnung.

Meine in No. 4. dieses Jahrgangs der Zeitung enthaltene Recension über ein Quatuor des Hrn. Musikdirektors Marschner,—Oeuv. 36 — hat denselben zu einer Antikritik veranlafst; abgedruckt in No. 10 dieses Jahrgangs. Der Herr Redakteur hat dieselbe, so wie auch die nachschriftliche Bemerkung inseriren lassen, ohne mir vorher die eine oder die andre mitgetheilt zu haben: ich würde sonst unfehlbar selbst auf die mir durch Herrn Marschner gemachten Anschuldigungen geantwortet haben, nnd wahrscheinlich ganz in derselben Art, wie es jetzt geschehen ist, mit Hinweglassung der sub No. 2 gemachten Relation. — Wie es übrigens mit der Haltbarkeit der Marschnerschen Antikritik stehe, geht schon allein aus dem Umstande hervor, dafs er das Publikum glauben machen will, er sei durch einen ihm (dem Komponisten des Quatuors) Unbekannten so vornehm abgefertigt worden; während er doch ganz gut weifs, wer die 4 ist, deren persönliche Bekanntschaft er bei seiner vorjährigen Anwesenheit in Berlin machte. Ich habe übrigens nie geleugnet, fortwährend Mitarbeiter an dieser Zeitschrift (aber auch nur an dieser) zu sein, wünsche aber auch, dafs Niemand anders für den Inhaber meiner Chiffer gehalten werde, und zeichne mich, um etwanige Mifsverständnisse zu vermeiden, hiermit zum ersten- und letzten Male

Heinrich Dorn.

---

1) Greisen-Gesang aus den östlichen Rosen von F. Rückert und Dithyrambe von F. von Schiller, in Musik gesetzt für eine Bafsstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Op. 60. Wien bei Cappi und Czerny.

2) Lied eines Schiffers an die Dioskuren von I. Meyerhofer; der Wanderer von A. W. Schlegel; aus Heliopolis von I. Meyerhofer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Op. 65. Wien bei Cappi und Czerny.

Das Lied steht in der Reihe der poetisch musikalischen Produktionen zwischen Ballade und Arie. In der Ballade ist das poetische Element überwiegend: die Form ist lebendige Erzählung; ihr mufs der Komponist von Schritt zu Schritt folgen und überdem auf das darin liegende Gefühl im Ganzen, so wie auf jedes einzelne Aufblitzen des Affekts in seiner Komposition reflektiren, damit es hierdurch mit verdoppelter Gewalt den Zuhörer treffe. In der Arie hingegen herrscht das musikalische Element vor — die Worte geben eigentlich nichts, als den ungefähren Sinn des musikalischen Ganzen. Daher darf sich in ihr der Musiker freier bewegen in melodischer und harmonischer Ausführung; er darf ein und denselben Gedanken zum öftern wiederhohlen, er darf Worte umstellen, einzelne hervorheben, wie es ihm dienlich scheint — kurz: er arbeitet selbständig wie der Instrumental-Komponist, hat aber vor diesem noch

den Vortheil, dafs er sicher ist, so verstanden zu werden, wie er es zu sein wünscht, während die Instrumental-Musik, wofern sie nicht Handlung oder Pantomine begleitet, fast einem jeden in einem andern Lichte erscheint, und von ihm seinem individuellen Gefühle gemäfs gedeutet wird.

In dem Liede ist weder das poetische noch das musikalische Element überwiegend; beide durchdringen sich wechselseitig, ohne dafs eines dem andern diente. Daher fodern wir, dafs uns im Lied ein melodisch und harmonisch selbständiges Ganzes gegeben werde, aber wir erlauben nicht die freie Behandlung des Textes, die der Arie zukommt, und verlangen eben so wenig das der Ballade eigenthümliche genaue Anschliefsen an denselben; denn wie wäre sonst strophische Wiederkehr derselben Melodie möglich? Die Komposition soll das in dem Ganzen liegende Gefühl auffassen und darstellen, und diese Darstellung wird, so viel es möglich ist, zu jeder Textesstrophe passen. Diese Foderung nun führt uns zurück auf die Grundbedingung für den Text des Liedes: er mufs der reine und feste Ausdruck Eines Gefühls sein — je weniger Worte, desto gelegener für die Komposition, denn desto mehr kann der Musiker für den Zuhörer thun, durch Ergänzung und Ausführung des Angedeuteten. Defshalb sind ja Göthe, Tieck und Uhland so sehr häufig und defshalb ist Schiller fast nie brauchbar für den Komponisten.

Betrachten wir nun in den angedeuteten Beziehungen die vorliegenden Werke, so können wir zunächst Herrn Schubert in Beziehung auf die Wahl der Texte unsre Billigung nicht versagen, die Dithyrambe von Schiller ausgenommen; es liegt in ihr zwar nur Ein Gefühl, aber es ist gänzlich gebeugt unter die Herrschaft des Gedankens, und dieser scheint uns durchaus unmusikalisch. So ist es uns denn auch gar nicht befremdend, dafs dieses Stück gerade das Schwächste von Allen ist. In aufsteigender Linie folgt hierauf Nr. 3 der zweiten Sammlung „Aus Heliopolis“ von Mayerhofer. Es ist allegorisch und eben defshalb nicht sonderlich musikalisch; doch tritt das Gefühl, welches zum Grunde liegt, noch ziemlich deutlich hervor. Ganz vortrefflich sind die drei übrigen Lieder; es versteht sich, dafs wir hier immer die Beziehung auf die Komposition vor Augen haben, denn hätten wir die vorliegenden Gedichte, als solche, nach ihrem reinem Werthe zu ordnen, so möchte das Resultat wohl ein ganz anderes sein. — Sämmtliche hier bezeichneten Schubertschen Lieder zeichnen sich durch einen hohen Grad von Originalität aus, die nirgends erzwungen, also auch nicht als blofse Manier erscheint. Dabei versteht es Herr Schubert, sehr gut für den Bafs zu komponiren; wir sind sogar der Meinung, dafs auch die zweite Sammlung durchaus nicht für eine weibliche Stimme, sondern ganz eigentlich für hohen Bafs berechnet sei. Nirgends wird das ē überschritten.

Das Greisenlied (H mol) giebt uns das schönste Bild eines herrlichen kräftigen Dichtergreises: er hat die bunten wechselnden Gestalten des Lebens an sich vorübergehen lassen und überschaut die Welt mit freiem heiterm Blicke; das frische Wirken nach aufsen hin ist geendet, aber innerlich blüht ungeschwächt die alte Kraft. Auf die Auszeichnung einzelner schöner Momente können wir uns nicht einlassen, denn das ganze Lied ist vortrefflich. — Die Dithyrambe, wenn auch das schwächste Lied in diesen Sammlungen, ist darum noch immer nicht schlecht, nicht einmal nur mittelmäfsig. Doch hat sie nicht das rechte innere Feuer; die bacchische Glut, der Schwung erscheint zuweilen gewaltsam, wie die Melodie überhaupt ungewöhnlich dem natürlichen Fortschritte widerstrebt. Wir zweifeln indefs gar nicht, dafs bei einem lebendigen und exakten Vortrage, der hier jedoch seine Schwierigkeiten hat, das Lied sehr gefallen wird. Des Schiffers Gesang an die Dioskuren ist durchaus schön; man kann unmöglich zugleich milder und kräftiger zum Herzen sprechen, als es hier geschieht. Der Text genügt ganz den obigen Foderungen: Das Gefühl ist einfach aber erschöpfend dar-

gestellt, und dem entspricht die Musik vollkommen; beide sind Eins, so dafs es unmöglich wäre, dieses ohne jenes zu denken. Das aber eben ist das Zeichen der höchsten Vollendung des Liedes. In diesem, so wie in dem folgenden „der Wanderer" zeichnet uns Herr Schubert deutlich die ganze Scene. Beide sind Nachtstücke. Dort sehen wir den Schiffer einsam auf hoher düsterer See; hier haben wir eine duftige Landschaft im Mondenschein mit allen den wechselnden Schatten und Nebelgestalten. Höchst originell ist der Gang der Melodie am Schlusse des zuletzt erwähnten Liedes. — Das letzte „aus Heliopolis" von Mayerhofer (wahrscheinlich nicht die Wölfin *) von k. k. privil. Theater an d. Wien) enthält eine Stelle „von Menschen konnt' ich's nicht erfragen", die plötzlich den ganzen Flufs des Gesanges unterbricht, und uns defshalb unpassend vorkommt. Deklamation darf im Liede nicht Hauptsache werden, weil sich so die Musik ihre Doppelherrschaft mit der Poesie vergiebt. Vorzüglich gelungen erscheint dieses Lied, wo es nach E-dur geht, und die herrliche volle Harmonie zu der klaren Melodie auf den letzten Seiten ist gar lieblich anzuhören.

So glauben wir denn diese Lieder mit Recht auf das angelegentlichste empfehlen zu dürfen, und schliefsen mit dem herzlichen Wunsche, von dem ausgezeichneten Herrn Verfasser — der auch schon früher viel Schönes für den Gesang geliefert hat — recht bald etwas Aehnliches mitgetheilt zu erhalten. — Die Verlagshandlung hat für eine geschmackvolle Ausstattung gesorgt. 4.

Sammlung religiöser Gesänge. St. Gallen, bei Huber und Comp. 1826.

Ein Hundert und zehn vortreffliche, mehrstimmige Gesänge, unter denen Bach, Schulz, Rolle, Nägeli, Haydn, Schicht u. a. als Komponisten schon für die Klassicität der Kompositionen sprechen. Es ist dieses die Schweizer Caecilia, die von frommen und kenntnifsreichen Männern, auch in Bezug auf Text, mit nöthiger Sorgfalt angelegt ist. Auch ist ein bildendes Fortschreiten vom Leichten zum Schweren sichtbar. Allen sich bildenden Gesangvereinen ist dieses treffliche Werk angelegentlichst zu empfehlen.

v. d. O . . r.

---

*) Pfui! Alle Welt.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 5. März 1827.

Konzert des achtjährigen Violinspielers August Birnbach, Schüler des Herrn Brendike (?).

Der kleine Virtuose spielte ein Violin-Konzert von Kreuzer, worin das Adagio ihm am besten gelang: die schwierigeren Passagen in den höheren Tönen verunglückten zuweilen: indefs leistete er alles, was man von einem Kinde verlangen kann. Der Saal war so gefüllt, dafs Referent den zweiten Theil der übergrofsen Hitze wegen nicht mehr abwarten konnte. Unter den bis dahin vorgetragenen Musikstücken zeichnete sich besonders ein Andante und Variationen für obligate Trompete (komponirt von Krause) vorgetragen von dem Kammer-Musikus Herrn Bagans vortheilhaft aus. Die Sängerin Fräulein Ferber verspricht mit der Zeit etwas Bedeutendes zu leisten. Wir empfehlen ihr besonders eine deutlichere Aussprache des Textes. 4.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, in Stettin.

(Eingesandt.)

Stettin, im Februar.

Am 20. Februar fand hier das zweite grofse Winter-Konzert statt, welches die in dieser Zeitung schon gerühmten Leistungen in vieler Beziehung diesesmal noch überbot, und ganz besonders durch die Gegenwart des tüchtigen Tonkünstlers, des Herrn Mendelssohn, einen ganz eigenthümlichen Werth erhielt. Das Konzert eröffnete dessen Ouvertüre zu Shakespeare's „Sommernachts-Traum, mit einem reich besetzten Orchester von zwölf ersten Violinen u. s. w., unter der Direktion unsers Löwe, dem unser wackerer Liebert, als vortrefflicher Violinist rühmlichst bekannt, durch Vorproben mit unermüdlichem Eifer und regem Kunstsinn in die Hände arbeitet. — Das Orchester ist bisher in den Ouvertüren an die genialen und feurigen Meister Spontini und Beethoven gewöhnt; um so mehr spricht schon für dieses Werk des jungen Künstlers die

Liebe und das Feuer, mit welchem das Orchester jenes ausführte, besonders nachdem Herr Mendelssohn in der General-Probe die von ihm noch näher geäufserten Nüançen zu seiner vollkommenen Zufriedenheit ausgeführt sah. Eine vortreffliche Wirkung that das vielstimmig behandelte Geflüster der Violinen, welches eine kunstsinnige und geistreiche Dame, gewifs nicht unpassend, mit Mückenschwärmen verglich, die im letzten Strale der Abendsonne einen gefälligen Lebens-Tumult erheben. Das Ganze bewegt sich leicht und keck fort, steigert sich in einigen Stellen zu einer gigantischen Kraft, und ist dabei mit edlen, gefälligen Melodien durchflochten. Eine possierliche Wirkung thut darin das englische rohtönige Bafshorn, sowie das Fagott, welche sich, wunderlich genug, in das Thema eindrängen, wie ein paar grofse Eselsohren in eine feine Gesellschaft, (vergl. Shakespeare). Genug, das sinnige Werk hat uns überaus viel Vergnügen gemacht. Die Direktion der hiesigen Musikgesellschaft hat vom Komponisten die Erlaubnifs erhalten, eine Kopie der Ouvertüre hier zu behalten, und somit werden wir sie wol noch öfter hören. Hierauf trug Mendelssohn mit Löwe ein vom Erstern komponirtes Doppel-Konzert für 2 Pianoforte vor, in welchem besonders der erstere eine glänzende Fertigkeit und einen sehr gebildeten Vortrag entfaltete, und beide im Ensemble durch präcises Eingreifen und Abrundung der Passagen einen eigenthümlichen Genufs gewährten. Auch dieses Konzert zeigte in der Anlage der Komposition Genialität, Geschmack, Lieblichkeit, und vor allem eine gute Schule des gebildeten Verfassers, die nicht im Ueberbieten von Klaviereffekten den reichen, köstlichen Orchester-Körper vergifst, sondern überall, am rechten Orte, theilnehmende Gefühle der Bläser singen läfst, reiche Stimmenführung des Streich-Quartettes entfaltet, und somit alle vorhandenen Mittel zweckmäfsig, bis zur Pauke herab, verbindet. Ueberdem bilden die beiden konzertirenden Klaviere auch noch verschiedene Karaktere, damit jeder Spielende seine Eigenthümlichkeit genügend entwickeln kann. Im ersten Satze schienen beide alternirende Brillanz an den Tag zu legen. Die Passagen waren aber stets der Art nothwendig bedingt, dafs sie nicht etwa von einem Hexenmeister allein hätten vorgetragen werden können, sondern sie arbeiteten und kämpften gehörig gegen- und mit einander an. Aber schon im Andante trennten sich beide zu einer Eigenthümlichkeit. Pianoforte II. (Mendelssohn) hing in zarter Weiblichkeit das Köpfchen, kokettirte hinüber und herüber. Pianoforte I. (Löwe) schritt in männlicher Kraft daher und versank in gefühlvolles, edles Bitten; beide verschmolzen am Ende in jenen seeligen Einklang, der an den Salomo erinnert, wenn er sagt: „Sehet, wie fein und lieblich es ist, wenn Brüder einträchtig bei einander wohnen!“ — Auch im Finale hatte II. einen muthwilligen, nie rastenden Leichtsinn, während I. edel und gehalten bis zur vereinten, brillanten Schlufs-Passage mit Melodien darüber hinzog. —

Jetzt entwickelte Herr Mendelssohn in dem bekannten Maria von Weberschen Konzertstück aus F (Leipzig bei Peters), welches er ohne Noten vortrug, eine überraschende Fertigkeit, Leichtigkeit und Eleganz des Spieles, so dafs das Publikum, welches bisher aus alter und löblicher Observanz in diesen Konzerten nie zu klatschen pflegt, (weil sie durch die uneigennützigste und aufopferndste Liebe zur Kunst von hochgeehrten Dilettanten und Dilettantinnen aus den höhern Ständen unsrer Stadt unterstützt und erhalten werden) in einen rauschenden Applaus ausbrach, um dem Künstler seine Dankbarkeit zu bezeigen. —

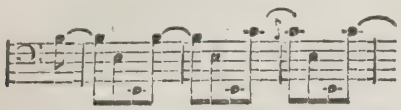
Auch in Privatgesellschaften unsrer Stadt, die sich während seines Hierseins bildeten, entfaltete er fast noch Gröfseres, als was bereits von ihm erwähnt ist. Ausserdem, dafs er höchst liebenswürdig eine so universelle Bildung in geistreicher Unterhaltung verrieth, offenbarte er auch eine solche in der Auffassung aller grofsen Meister, welche für das Klavier geschrieben haben, die er fast alle auswendig spielte. Ich nenne Ihnen nur Beethovens kolossale B-dur-Sonate, Op. 106, mit dem nächtlichen Adagio in Fis-moll und der fast unspielbaren Schlufsfuge, die er in einem sausenden Tempo mächtig beherrschte. Hummels Fis-moll-Sonate, Weber's grofse Sonaten u. s. w.

Der junge Künstler von 18 Jahren verspricht nicht Ausserordentliches, sondern er leistet es. Wie mag sich sein würdiger Lehrer in der Theorie, Herr Professor Zelter, eines solchen Schülers freuen! Wie hochachtungsvoll sprach der Jünger von seinem Meister und dessen Methode, die niemals hemmend seinen Leistungen in den Weg getreten sei, sondern nur immer fördernd, leitend! Wie selten hört man das von Schülern! Ebenso spricht des jungen Künstlers Achtung von Herrn Berger für denselben.

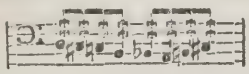
Den zweiten Theil des Konzertes nahm Beethovens neueste grofse Symphonie in D-moll ein, in welcher Herr Mendelssohn als Kombattant bei der ersten Violine seinen Nachbaren Achtung abnöthigte. —

Was soll ich Ihnen von diesem genialen Riesenwerke des noch immer wachsenden Heroen der Töne sagen? Uns alle hat es mächtig ergriffen. Gleich der Anfang der unbestimmten Dominanten-Quinten, welche die Violinen,

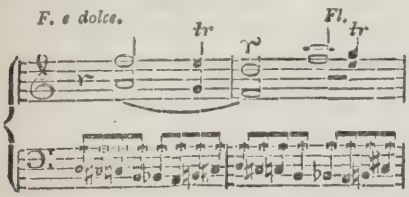
fast in optischer Täuschung, wie aus weiter Ferne mit den D-Hörnern herantragen, ist wie eine Invokation, durch welche die ersten Violinen mit den Bässen durchzucken, wie freudig angespannte Nerven, die denn endlich sich nicht mehr halten können, und begierig das grofse, edle Thema in D-moll erfassen: Freude, die aus der Manneskraft sich in endlose Thätigkeit entwickelt, dünkt uns das ernste erste Allegro zu sein. Oft gestalten sich die Empfindungen wie heiteres, aber gewichtiges Tagewerk:



oft wie Schauer, beim Andenken an verflossene Hindernisse oder Gefahren, die aber unterm Fufs liegen:

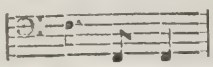


denn in erhabener Ruhe steht die Stirn in ernster Klarheit, welche die Klarinetten in festen Syncopen durch jene naive Figur hindurchsingen:

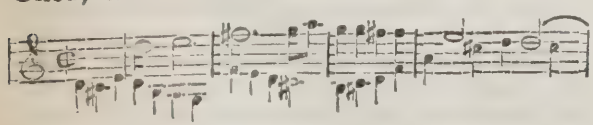


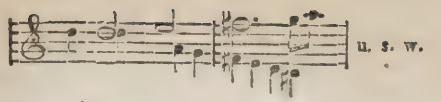
Das Scherzo ist mit seinen einfachen, hüpfenden Rythmen:

und der possierlichen Pauke in F.



ein karakteristisches Gemälde üppig blühender und übermüthiger Knaben-Jugend; die jede Bewegung und Stellung für die beste hält, welche ihr das meiste Vergnügen macht. Ueberall athmet Gesundheit, Frische, Sorglosigkeit, sie steigert sich bis zum Presto C, wo die Spiele eine bestimmte Wendung zu nehmen scheinen, alles stellt sich in Reih' und Glied, und es tönt Soldateska durch, —





Es bleibt jedoch alles in den harmlosen, aber frischen Spielen der Jugend.

Das Adagio hat die höchsten, seligsten und veredelndsten Freuden des Lebens. Es ist die Freude an Gott und den Segnungen der Religion, die sich in Dankbarkeit, Wehmuth, Gefühl der Unwürdigkeit und unendliche Liebe auflöst; Resignation, Duldung des nicht zu Aendernden, Hingebung. Durch Thränen dringt Lächeln. Von des Glaubens Sonnenberge wehen die Fahnen der heiligsten Freude. — Die reich figurirten Themata, die sich am Schlusse immer umfangender entfalten, möchten sich wohl würdig dem gottesdienstlichen Mefs-Thema anschliefsen, und keinesweges mit ihm kontrastiren, wie es wol dem Hörer anfänglich so scheinen dürfte.

Bis hieher scheint mir der erste Theil der Symphonie zu gehen, welcher die Freude in diesen drei einzelnen Sätzen ganz im Allgemeinen behandelt. Das Finale aber, als zweiter Haupttheil der Symphonie, dürfte mehr das „Fröhlichsein" ganz speziell behandeln. Konnte der Komponist daher anders seinen Tönen Intentionen einhauchen, anders fröhlich sein, als durch die Schilderung der Art und Weise, wie er wol seiner Freude, seinem Frohsinne freien Lauf läfst? Im Kreise geselliger Brüder, an der Tafel, beim Pokale mag er dieses Finale vorempfunden haben. Da das hohe Reich der Töne durch die drei wichtigsten und interessantesten Stufen der Freude in den drei ersten Sätzen vom Genius behandelt waren, so galt es einen letzten Moment zum Finale zu schaffen; einen speciellen aus dem Leben gegriffenen. — Seine Wahl traf Schillers „Ode an die Freude" jenen Dithyramben, der dem nüchternen, ruhigen Denker nicht allein kaum verständlich ist, sondern, in Bezug auf die Verknüpfung der heterogensten Dinge und Gedanken, fast unbegreiflich genannt werden könnte. Denn bald redet der Dichter von Göttern, denen gleich zu sein er schön nennt, bald spricht er auf das bestimmteste von Gott, den er über den Sternen, bald richtend mit der Wagschaale, bald als liebenden Vater zu ahnen glaubt, dann läfst er zuvörderst beim goldnen Wein schwören, dann endlich auch bei dem Sternenrichter — Quid hoc sibi vult, Sternenrichter? Genug, wer so in seiner Ruhe, wie z. B. jetzt hier der Ref., alle diese zusammengewürfelten Redensarten so recht eigentlich gegen einander hält, der könnte leicht an dem Genius irre werden, der sie schuf. — Und

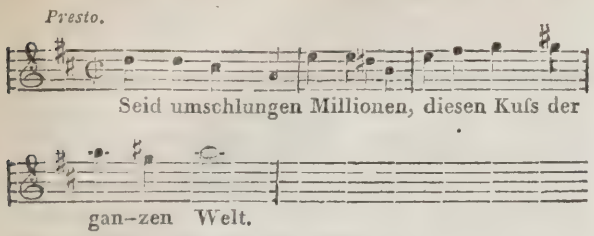
demungeachtet ist nicht zu leugnen, dafs es Momente der Aufregung im Leben giebt, wo man dieses seltsame Gedicht verstanden hat, wenn man es auch nicht kontinuirlich versteht.

Dafs Beethoven in dieser aufgeregten Stimmung komponirte, sich wenigstens in sie hinein versetzte, leidet wohl keinen Zweifel. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, ist denn auch nicht zu läugnen, dafs der grofse Tondichter auf eine höchst geniale und überraschende Art gerade in diesem Finale seine Eigenthümlichkeit sich zu freuen niedergelegt hat. Und wer wollte ihm dafür nicht dankbar sein? Welcher glatte und polirte Künstler giebt auf eine so natürliche Art sein Ich der Welt preis, wie Beethoven es in diesem Finale that? Sieht man es nicht in allen den Haufen von Noten, welche die Presse verlassen, dafs sie auf das Händeklatschen und Bravorufen der Menge hinarbeiten? Gehen nicht auch fast alle unsre grofsen Dichter bei ihren Produkten in der jetzigen, geglätteten Zeit darauf aus, selbst bei ihren lyrischen Empfindungen eine Art von dramatischer Einkleidung zu wählen, welche die Empfindung erst bewirken soll, anstatt diese selbst gleich, so wie Schiller in dieser Ode, in dem Momente der Begeisterung aus dem Herzen auf das Papier zu bringen? Jene polirte Art su dichten und zu komponiren mag künstlicher, klüger und verständiger sein, deshalb mufs aber ein natürlicher Herzens-Erguſs, selbst wenn er Fehler und Ungewähltes erzeugt, nicht lieblos verworfen werden. So hat auch dieses Finale gewifs seine schwachen, leicht antastbaren Seiten, z. B. Wahl der Themata, Unbändigkeit in der Ausführung der feurigsten Stellen durch die rohsten Klangmittel, ungeheure Ecken in der Intervallenfortschreitung, ein Hinaufschrauben der edlen Menschenstimmen fast bis zum Geschrei u. s. w. — alles zugegeben, — ist dieses Finale doch des grofsen Künstlers interessantestes, gefühlvollstes und originellstes Werk, was jemals aus seiner Feder floſs; denn es erschliefst seine Eigenthümlichkeit mehr, als alle seine übrigen Werke. — Wo hat man je etwas Aehnliches schon gehört?

Ein wilder Tusch von Pauken, Blasinstrumenten und knetternden Trompeten eröffnet die Scene. Streich-Bafsrecitative fallen fast eben so heftig, aber doch abwehrend und zu sanftern Empfindungen auffordernd, dazwischen. Wir befinden uns also in einer fast erhitzten Gesellschaft, deren Braus und Saus aber besser durch ein vernünftiges Lied gedämpft und zu edlern Empfindungen (wenn auch nur durch Schillersche, freilich hochbegeisterte) hingeleitet werden soll. Viel geht an der Seele eines ungebundenen frohen Menschen auch in diesem Tafel-Wirrwarr vorüber; aus dem Leben nämlich, — manneskräftige Thätigkeit, Knabenjahre, auch wohl ein zarter, höherer Gedanke, — (Wiederholung, oder Anspielung auf die drei ersten Sätze der Symphonie,) — und das Lied schmiegt sich nun an Ohr und Herz an. Erst brummen einige für sich die Volks-Melodie ohne Text, es findet Theilnahme, an allen Enden der Gesellschaft wird eingestimmt, Volkslied: „Freude schöner Götterfunken.“ Auch die Frauen theilen endlich diese zarten und bessern Wendungen der Unterhaltung: „Wer ein holdes Weib errungen.“ — Voller Chor: „Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft in Tod, Wollust ward dem Wurm gegeben, und der Cherub steht vor Gott.“ — Bei diesem Worte: „vor Gott,“ führte die Phantasie den genialen Komponisten aus dem sich geschaffenen Kreise der Freunde hinweg, um die Empfindungen der Cherubim zu theilen, die tief unter sich die Welten am Firmamente ihre kolossale Bahn wandeln sehn, und um auch einmal Plato's geträumte Harmonie der Sphären auf das Repertoir zu bringen, woran Gott selbst (meine Leser werden dem Plato und also auch dem Beethoven diesen Anthropomorphismus verzeihen) seine Freude haben soll. Tiefe, dumpfe Heerpaukenschläge, die durch die Fagotten in b gestimmt werden, deuten die Weltkörper an, und himmlisch zarte Klarinetten-Melodieen schlingen sich darüber hin; endlich treten auch leise, leise die Becken mit dem Triangel hinzu und deuten mit ihren gemischten Klängen die Menge der schimmernden, ohne das Rohr des Sehers nicht zu erkennenden Sonnen des Firmamentes an. Hierauf singt ein Solo-Tenor das herrliche: „Froh wie seine Sonnen fliegen, durch des Himmels prächt'gen Plan, laufet Brüder eure Bahn, freudig wie ein Held zum Siegen“, welche letzten Worte der Männerchor wiederholt. Jetzt läuft ein langes Zwischen-Spiel des Orchesters eine ungeheure Bahn, und die Modulationen ahnen eine Endlosigkeit, so wie auch Sicherheit und kecken Muth, weil sie der Gedanke des schaffenden Genius so gehen hiefs. Sie verlieren sich in ferne, kaum noch hörbare Hornklänge, und plötzlich sind wir wieder mit einem Zauberschlage in unsrer frohen Gesellschaft, die ihr: „Freude schöner Götterfunken” singt.

Jetzt folgt eine choralähnliche Stelle, mit vier Violen und Posaunen begleitet, die eine mächtige Wirkung thut, aber auch gewifs schwer zu verstehen ist. Eine schwindelnde Höhe deutet sie wohl in den hochgeschraubten Bafstönen zu den Worten: „Ueber Sternen mufs er thronen.” Auch eine Fuge hat der Komponist aus dem immer länger ausge-

sponnenen Volksthema gemacht, wahrscheinlich um die Menge der immer mehr theilnehmenden Gesellschaft dadurch zu versinnlichen. Endlich steigert sich das Werk zu einem Presto, dessen Thema ebenfalls nicht gewählt genannt werden kann:



Indefs hier ist nichts zu wählen, alle Menschen sind schon Brüder, es geht zu Ende, und in wirbelnden Rhythmen und Figuren ist gleichsam die ganze Gesellschaft schon aufgestanden, und das ganze hat sich zu einem ungeheuren Maestoso gesteigert, in welches die Heerpauke dreimal hineinschlägt wie eine unten auf dem freien Platze aufgefahrene Batterie; die Geigenfiguren 32tel haben ein noch geschwinderes Zeitmaafs als die 8tel im Presto. und unter Gläsergeklirr und lautem Gerufe verbraust das stampfende Nachspiel. —

Soviel ist gewifs, das Krittler hier ein treffliches Feld haben, ihr Licht und ihre philosophische Ruhe vor den Leuten leuchten zu lassen, sowie der unbefangene und jugendlichfrohe, lebenslustige Hörer dem Genius auch zu seiner individuellen Fröhlichkeit gern folgen wird, da er ihm ja so viel verdankt. Oft lernt man ja Jemanden viel besser kennen in einer glücklichen Stunde, als wenn er uns im gewöhnlichen Alltagsleben Jahrelang begleitete.

Dresden, vom 28. Februar 1827.

Herr Guillou gab uns bei seiner Rückreise von Leipzig noch ein zweites Konzert. Er bewährte auch hierin seine grofse Virtuosität und fand grofsen Beifall. Ob wir gleich eingestehn, dafs sein Spiel bei öfterm Hören sehr gewinnt und man sich an seine Manier gewöhnen mufs, so können wir doch unser früheres Urtheil über diesen braven Künstler nicht ändern. Wir hörten übrigens in diesem Konzert unsern wackern Rolla, der durch sein Spiel diesen Abend allgemein entzückte. Hatten wir früher nur immer die grofse Bravour und die Leichtigkeit in Ueberwindung der schwierigsten, oft zu sehr gehäuften Passagen in diesem Virtuosen bewundert, so freuten wir uns heute um so mehr, wahrzunehmen, dafs Herrn Rolla die Gesangstellen eben so meisterhaft gelingen. Auch verdienen seine Kompositionen eine ehrenvolle Erwähnung. Die Gesangstücke waren bekannt, nur ein schönes Duett aus Ilda von Morlacchi war neu und gefiel mit Recht durch den vollendeten Vortrag der Damen Palazzesi und Schiasetti. Für das Konzert kam es uns nur ein wenig lang vor. Wir haben Hoffnung, die Oper Ilda dieses Jahr hier zu hören. — Herr Siebert und seine Tochter Klara Siebert sangen in einer von den durch die Herren Schmiedel, Peschke uud Dotzauer seit mehreren Jahren veranstalteten Quartett-Unterhaltungen, die uns auch diesen Winter so manchen schönen Genufs bereitet haben. Dem. Siebert hat, seit wir sie nicht hörten, bedeutende Fortschritte im Gesange gemacht und dürfte wohl für jedes Theater, bei ihrer einnehmenden Gestalt eine vortheilhafte Adquisition sein. Bei vieler Regelmäfsigkeit hat sie doch auch viel Unregelmäfsiges von ihrem Lehrer angenommen. Herrn Sieberts Art zu singen ist eben so bekannt, als seine Unarten es sind. Gröfserer Mifsbrauch einer schönen Stimme ist mir doch nie vorgekommen! Sapienti sat! Das grofse Publikum ergötzt sich ja doch an diesem tenorisirenden Bafsvirtuosen, und als solcher verdient er Bewunderung. Möchte er uns nur mit seinen eignen Kompositionen mit Begleitung der Guitarre verschonen, denn wir gestehn gern, dafs wir oft in ganzen Perioden keinen Grundton hörten, und uns die beständigen Sexten und Quartsextenakkorde in beständiger Unruhe und in Zweifeln erhielten. — Von einheimischen Künstlern hat uns seitdem niemand mit einem Konzert erfreut. Dafs uns aber ein hoher Genufs wieder bevorsteht, darf ich Ihnen wohl im Voraus mittheilen. Wir werden nämlich, si diis placet, zum Palmsonntag im grofsen Opernhause Fr. Schneiders Meisterstück: „das Weltgericht" von der königl. Kapelle zu hören bekommen.

Von Opern waren neu einstudirt Don Juan italienisch. Wir freuten uns dieser ganz gelungenen Aufführung, die vom Publikum mit dem Zeichen des gröfsten Beifalls aufgenommen wurde. Die Besetzung war folgende: Donna Elvira — Sigra. Palazzesi, Donna Anna — Sigra. Veltheim, Zerlina — Sigra. Schiasetti, il Commendatore — Sigr. Zezi, Don Giovanni — Sgr. Salvatori, Leporello — Sigr. Benincasa, Masetto — Sigr. Böhm, Don Ottavio — Sigr. Rubini. — Ueber das Spiel gehe ich hinweg, denn ich weidete mich nur am Gesange, und schwelgte in dem Meere der göttlichen Harmonien und im Genufse harmonischer Schönheiten, die mir desto theurer und schöner erschienen, weil sie in unserm italienischen Theater so selten sind. Schon die Namen der Mitwir-

kenden bürgten für eine vollendete Aufführung und alle ohne Ausnahme standen am rechten Platze. Donna Elvira — Palazzesi gab uns auch die so selten gehörte Arie im ersten Akt: Ah fuggi traditor! und sang sie mit einer unglaublichen Sicherheit und Präcision. In der zweiten Arie: Mi tradi qu'ell' alma ingrata, feierte sie einen Triumph über alle Sängerinnen, von denen ich diese Arie bis jetzt gehört habe, und ich ziehe sie selbst Ihrer gefeierten Milder vor, die diese Arie zu sehr schleppt, wodurch sie den Karakter verliert. Dem. Veltheim, als Donna Anna, stand ihr würdig zur Seite, sang wie immer meisterhaft und rührte uns durch ihren seelenvollen Vortrag vorzüglich in der Arie des zweiten Akts. Dem. Schiasetti ist eine reizende Zerlina, sang diese für ihre Stimme etwas hoch liegende Partie mit unbeschreiblicher Grazie und Virtuosität, und wufste durch Kunst die Natürlichkeit unsrer unvergefslichen Mad. Haase zu ersetzen. Don Giovanni sang sehr gut — am Spiel soll es jedoch gefehlt haben. Sigr. Benincasa höchst ergötzlich. Sigr. Rubini war ausgezeichnet. Was soll ich aber von unserm herrlichen Zezi als Commendatore sagen? Dieser fleifsige bescheidene Sänger steigt täglich höher in der Gunst des Publikums. Vollendeter habe ich das 2te Finale nie vortragen hören. — Orchester und Chöre waren ausgezeichnet. Auch eine neue Dekoration zum Schlufs von unserm geschätzten Herrn Arrigoni, erwähne ich mit Vergnügen, den Vesuv vorstellend, in dessen Krater Don Giovanni von den Geistern geworfen wird. Möchte doch diese herrliche Oper nie wieder so lange vom Repertoir unsrer Bühne verschwinden.

(Schlufs folgt.)

Berlin, den 5. März 1827.

Herr Angely hat dem Königstädter Theater wieder eine unterhaltende Neuigkeit: „die Hasen auf der Hasenheide" nach „les rendezvous bourgois" mit Musik von Nicolo Isouard zugeführt. Eine etwas kalte, aber lebhafte Handlung, wie die französischen Vaudevillisten mit besonderm Geschick zu erfinden und auszuspinnen wissen, mufs im Original für Karakteristik und alles Tiefere schadlos halten. Die Musik ist ebenfalls kalt, konventionell, bisweilen recht artig, bisweilen aber auch etwas langweilig und in keinem Momente dramatisch erfunden, was auch bei der Oberflächlichkeit der Karaktere und der Gemüthlosigkeit der Handlung nicht füglich der Fall sein konnte. Aber wie nimmt sich nun das Stück unter uns aus? Herr Angely hat die Handlung hierher auf die Hasenhaide (berliner Vorstadt) verlegt, seinen Personen berliner Zuschnitt — der niedern, derberen Klassen — und märkischen Dialekt gegeben und daran, wie uns scheint, sehr gut gethan. Allein er hätte auch erwägen sollen, dafs zu solchen tüchtigen hausbackenen Karakteren die höfische pariser Musik pafst, wie ein Federhut auf den Kopf der Scheuerfrau. Wollte er der Handlung derbe berliner Karaktere unterschieben, so hätte er diese, wie im Dialog, so auch in der Musik ihrer angemessen reden lassen sollen, wenn es nicht noch gerathener war, die Musik ganz daheim zu lassen, die ohnehin in einer so oberflächlichen und dabei lebhaften Handlung eher hemmend als fördernd wirkt.

Die Aufführung war lobenswerth. Auszeichnung verdient Fräulein Eunicke in Spiel und Rede. Ihr Gesang würde zu den besten Hoffnungen berechtigen, wenn sie nicht die verderbliche Manier hätte, ihre Töne in Gaumentöne zu verwandeln; noch ist Abhülfe möglich, der frühe Ruin der Stimme aber unvermeidlich, wenn nicht bald dazu geschieht. Und das wäre, bei dem ausgezeichneten Talent der jungen Künstlerin sehr zu beklagen.

M.

IV. Allerlei.

Das Recht, den Oberon von Weber aufzuführen, wird der königstädter Bühne von der königlichen streitig gemacht. Wie auch die Entscheidung ausfalle, so gereicht es der königstädter Direktion zu grofser Ehre, nach dem Trefflichen gestrebt zu haben. Möchte sie sich doch mit Webers Erben und Meier-Beer zur Aufführung der drei Pinto's einigen, deren Komposition bekanntlich Weber begonnen hat und Meierbeer vollendet; diese, eine durchaus komische Oper, kann ihr nicht streitig gemacht werden. Möchte aber auch Meier-Beer diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, zu zeigen, dafs er nicht blos ausländischem Gelüste dienen, sondern auch sein Talent dem reinen Geiste der vaterländischen Kunst weihen mag. Welche Freude wär' es uns allen, wenn ein gewifs grofses Talent wieder zu den Seinen, zu dem seiner Würdigen zurückkehrte, den Deutschen verehrt, statt den Wälschen dienstbar!

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. März. Nro. 12. 1827.

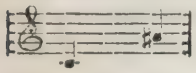
I. Freie Aufsätze.

Briefe über Musik.

Erster Brief.

Sie wünschen, Ihren Bruder im Generalbasse zu unterrichten, und verlangen, ich solle Ihnen ein dazu geeignetes Werk als Leitfaden vorschlagen, da die Methode, nach welcher Sie selbst unterwiesen worden, in jeder Hinsicht unzulänglich genannt werden müfse. Sei es meine Unbekanntschaft mit der musikalischen Litteratur, oder wirklich vorhandene Lückenhaftigkeit in derselben — ich weifs keines, das ich Ihnen mit gutem Gewissen zu jenem Behuf empfehlen dürfte, obwohl ich fünf bis sechs dergleichen kenne, deren Verfasser in der Vorrede die bescheidene Hoffnung ausgesprochen, ihre Arbeit werde allen Anfoderungen entsprechen und dem bis dahin gefühlten Mangel sattsam abhelfen. Aber nicht auf eine Rezension der in vieler Hinsicht überaus schätzbaren Werke von Koch, Türk, G. Weber, Schneider u. s. w. ist es hier abgesehn. Mein Rath (gleichviel ob gut oder schlecht — ich weifs aber keinen bessern —) soll Ihnen zum Schlufs des Briefes werden. Lassen Sie mich vorher ein Paar Worte über Generalbass-Unterricht im Allgemeinen, wie man ihn leider! bis auf diesen Augenblick behandelt hat und noch behandelt, aussprechen. Es giebt für den theoretischen Theil in der Musik nur einen Kursus; der natürlichen Reihefolge nach zerfällt er in drei Abtheilungen: Lehre von der Harmonie, von dem Rhythmus, und vom Kontrapunkt. Wer eins dieser Fächer gelernt hat, das andere nicht — der weifs gar nichts; unmöglich ist es Kenntnifs des Kontrapunkts zu erlangen, ohne die der Harmonie schon zu besitzen. Das Gegentheil ist möglich, aber zwecklos. Diese Möglichkeit nun — nämlich in die Grundsätze der Harmonie eingeweiht zu werden, ohne von der Lehre des Rhythmus oder des Kontrapunkts Notiz zu nehmen, — verleitete viele, und darunter ganz angesehene Männer, ein abgesondertes System der Harmonie aufzustellen, die dadurch bedingten Regeln als das totum einer eignen Wissenschaft zu behandeln und dieselbe unter dem noch gebräuchlichen Namen Generalbassschule (vornehmer: Harmonielehre) zu einem Gegenstande des Unterrichts zu machen, wodurch der erste Schritt gethan wurde „gebildete Dilettanten“ (als Gegensatz Aller die mehr wufsten, als dafs zwei aufeinander folgende reine Quinten verboten seien, ohne diesem Verbot unbedingt Folge zu leisten — nicht als Gegensatz der Musiker vom Fache, unter denen auch mancher nur die Generalbafsschule durchgemacht hat —) in den Cours zu bringen. Woher der Name: Generalbafs, das wissen Sie. Das summum bonum dieser Wissenschaft, der Zweck, die Siegerkrone, um welche gegeneralbafst wird, ist — einen bezifferten Bafs spielen zu können, oder zu einer Melodie einen richtigen Bafs, oder zu einen Bafs eine singbare Oberstimme aufzufinden und fliefsende Mittelstimmen hineinfügen zu können. Hat nun der Schüler Talent (denn bis dahin war Alles nur Rechenexempel in Noten, statt der Zahlen — und auch diese spielten ihre Rolle dabei) so wird er nun selbst Melodieen erfinden und unabhängig von dem Lehrer ei-

nen sogenannten reinen vierstimmigen Satz aufschreiben können, worin aber noch viele Fehler — nämlich rhythmische — sein werden, denn davon schweigen die meisten Generalbafs-Schulen und Lehrer. Ein solcher Mangel wird dem talentvollen Schüler von selbst fühlbar, er läfst sich also — und gewöhnlich durch einen andern Lehrer (denn der erste, insgemein sein Meister auf dem Klavier oder sonst einem Instrumente, weifs davon selbst Nichts) etwas von den Gesetzen der Rhythmik beibringen. Nun kann er ein Lied, einen Tanz, Variationen (aber schlechte, denn von Nachahmungen hat er noch Nichts gehört) komponiren; kunstreiche Sachen zu erfinden, oder nur aufzufassen, wenn er dergleichen hört — steht noch nicht in seiner Gewalt. Er mufs seine Zuflucht zum Studium des Kontrapunktes nehmen, und das thut er gewifs — denn dieses Bedürfnifs wird in jedem rege, der Talent zur Komposition hat. — Aber wie stehts nun mit denen, die kein Talent dazu haben, und doch den Generalbafs erlernten — also mit 90 unter Hunderten? Wie gesagt, sie können einen bezifferten Bafs spielen. Und wozu hilft ihnen dies Verständnifs? Da giebts unter Tausenden wieder einen, der zu einem Händelschen Oratorium einen bezifferten Bafs spielen wird, worin nicht in jedem Takte einige unrichtige Fortschreitungen vorkommen, ganz abgesehn von dem Unfug, der nothwendig durch seine in Noten nicht vorgeschriebene, von der wirklichen also ganz abweichende Melodie entstehen mufs. Gehen wir doch zurück zu der Quelle dieses Uebels. Was soll denn überhaupt ein bezifferter Bafs? „Er ist der Abkürzung wegen da.“ Welche Abkürzung? Zahlen statt der Noten, idem per idem! Man müfste nur noch in der Schriftsprache Zahlen statt der Noten hinschreiben. Sie werden mir eingestehn, dafs man ein Dutzend solcher künstlichen und höchst überflüssigen Erfindungen machen könnte. — Aber das „utile dulci,“ wird der Herr Generalbafslehrer erwiedern, und demonstrirt mir, wie sein Schüler jetzt nicht nur wüfste, aus welcher Tonart er spielte, sondern auch jeden vorkommenden Akkord zu benennen im Stande sei. Und was nutzt dies todte Kapital? Unterrichten Sie Ihren Bruder im Generalbafs, sagen Sie ihm; der Sextenakkord heifse Quartsexten, der Quartsextenakkord Sextenakkord, bringen Sie ihm bei, die erste Umkehrung des Septimenakkords heifse Sekunden — und die letzte Quintsextenakkord — dann weifs er Alles falsch, und doch eben so viel und mit eben so viel Vortheil als ein anderer, der es richtiger benennt. — Sie sehen, ich treibe den Lehrer immer weiter zurück; er rettet sich zu den Intervallen, nimmt seine Zuflucht zum Gesange, und entgegnet mir: niemand könne die übermäfsige Sexte treffen, wenn er nicht wüfste, dafs er zu diesem Behuf die grofse um einen kleinen halben Ton vergröfsern müsse; diese Kenntnifs aber sei ihm aus den Generalbafsstunden geworden. — Nichts indessen ist so unvollkommen und zweckwidrig, als unsere bisherige Intervallenlehre. Der Wirrwar, welcher dadurch entsteht, dafs man unter denselben Umständen grofs oder rein nennt, was entweder ein für allemal grofs oder ein für allemal rein genannt werden müfste, ein Mifsbrauch, dem sich zuerst G. Weber entgegengestellt hat — ist Ihnen bekannt; aber daran haben Sie vielleicht nie gedacht, dafs wir nicht einmal alle Intervalle benennen können, ohne noch einen besondern bis jetzt ungebrauchten Ausdruck zu erfinden. Bekanntlich bildet die Entfernung jedes Skalatons von seinem Skala-Grundtone ein grofses (oder reines) Intervall. Jeder Ton kann aber zweifach erhöht durch ♯ und 𝄪 und zweifach erniedrigt werden durch b und bb, oder wenn wir es mit einem bereits bekreuzten oder bebeeten Ton zu thun haben durch das Widerrufungszeichen. So entstehn für jedes Intervall fünf verschiedene Abarten, und alle mir bis jetzt bekannten Lehrbücher sprechen nur von vieren. Sie entgegnen mir vielleicht, dafs einige unter diesen fünf höchst selten, vielleicht gar nicht vorkommen — das ist aber bereits der Fall, auch wenn wir nur vier Klassen annehmen wollten, und somit die Unzulänglichkeit der bis jetzt gebräuchlichen

Intervallenlehre erwiesen. — Scheint Ihnen dies zu hart — ich will das Gesagte widerrufen, will eingestehn, dafs unsre bisherige Intervallenlehre ganz vortrefflich sei. — Wozu dient sie? wozu eine Masse von Verhältnissen und Namen, deren Existenz keinen andern Zweck als eben die Existenz hat. Oder ist das Intervall der übermäfsigen Sexte für den Sänger wirklich unerreichbar, wenn er's nicht benennen oder zergliedern kann? Und was bedarf's der Zergliederung wo uns z. B.  schon als anatomisches Präparat vor Augen steht? Ein Kreuz erhöht die Note, vor der es steht, um einen halben Ton: c aïs ist daher nicht c a, sondern c a+½ Ton, d. h. c aïs. Nennen Sie dies Intervall übergrofs, übermäfsig, vergröfsert, wie Sie wollen — die Hauptsache bleibt, dafs Sie's treffen. — Die Extreme berühren sich; der Generalbafslehrer springt auf einmal vom Kleinsten zum Gröfsten über; er sagt, sein Schüler sei durch den Unterricht dahin gekommen ein Musikstück transponiren zu können. Das ist aber nicht wahr. Die gewöhnlichste Art der Transposition (wenn ein Sänger etwas, das ihm zu hoch liegt, niedriger zu singen wünscht) ist in die Terz tiefer und besteht aus einem ganz gemeinen Taschenspieler-Kunststück. Man denke sich die Violin-Noten als im Klavierschlüssel, die Bafsnoten im Violin-Schlüssel geschrieben — probatum est. Aber der Musiker soll noch geboren werden, welcher ein nur einigermafsen schwieriges Tonstück aus c mit derselben Leichtigkeit in ges oder gis herunterspielt. Ueberdem thut hiebei das musikalische Gefühl und der rasche Ueberblick weit mehr als die Kenntnifs der Akkorde. Die wenigsten denken beim Transponiren an die Namen und Lagen der Akkorde! — Tiefe Stille. Der Generalbassist schweigt, ich könnte defsgleichen thun; aber Sie wollen noch meinen Rath hinsichts Ihres Bruders hören. Prüfen Sie ihn vor allen Dingen, ob er ächt musikalisch ist; ist er's — was sich eigentlich bei einem 14jährigen Jungen schon lange durch Komposition einiger Opern oder Oratorien gezeigt haben mufs — so geben Sie ihn in die Hände eines tüchtigen Komponisten, den auch er (der Schüler) schon als einen solchen hat nennen und rühmen hören — denn unbegränzte Achtung gegen den Meister ist Pflicht und Erfodernifs, wenn Gedeihliches erwachsen soll — und — und — damit ist's aus. Können oder wollen Sie diese Kosten nicht tragen? — Ein Buch fällt mir noch ein, wonach Sie ihn selbst unterweisen können; nämlich Albrechtsbergers Handbuch zum Studium der Komposition in der v. Seyfriedschen Bearbeitung und Ausgabe; das einzige, welches ich kenne, worin alles Erfoderliche enthalten ist. Aber wie gesagt, die blofse Generalbafs-Schule oder Harmonie-Lehre geben Sie auf; am wenigsten wollen Sie, wie Sie in Ihrem Schreiben äusserten, Gottfried Weber als Grundlage nehmen. Seine Arbeit ist höchst schätzenswerth, und für den gelehrten Musiker, oder Theoretiker sehr interessant. Hier am Orte giebt es aber fünf oder sechs berühmte und wahrhaft gebildete Komponisten, von denen nicht ein Einziger auch nur die Hälfte von dem weifs, was in jenem Werk enthalten ist, — und wenn Ihr Bruder nun wirklich Alles wüfste, was G. Weber in seiner Theorie in vier Bänden beigebracht hat, so wüfste er noch immer nicht so viel, um eine Fuge schreiben zu können. Leben Sie wohl.

II. Recensionen.

Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé et dedié à Monsieur Ignace Woykowsky, par Haupt. Posen, bei Simon. Pr. 1 Thlr. 10 Sgr.

Der Verfasser (Musikmeister im 18. Infanterie-Regiment) ist ein vorzüglicher Violinspieler, und dafs er Einsicht und Geschmack hat, beweist dieses Quartett. Es ist recht erfreulich und gewifs ein gutes Zeichen unserer Zeit, dafs, trotz dem, dafs keine einzige Lehranstalt im ganzen Staate besteht, worin der Musiker eine allgemeine Ausbildung erhalten kann, wenn gleich für andere Künste und die Wissenschaften immer das Nöthige, ja wol

gar das Ueberflüssige geschieht, Männer, in der Stellung und der Umgebung wie Herr Haupt, das Möglichste versuchen, und keine Mühe und Fleifs sparen, um sich in ihrer Kunst auszuzeichnen. Ja es ist noch um so erfreulicher und lobenswerther, da in der Regel solchen angehenden Komponisten für ihr Bestreben kein reeller Vortheil wird, und sie nur eigentlich ihrem innern Drange, der Kunst zu leben und zu sterben, gefolgt sind. Doch das, was sie thun, haben vor ihnen Viele gethan, und Andere thun es auch gleichzeitig mit ihnen. Für den Beobachter solchen Treibens ist es aber dennoch, wenn es auch in einer Hinsicht erfreulich ist, in einer anderen höchst betrübend, und zwar darum, weil aus diesem Ringen der Einzelnen kaum jemals eine Säule sich wird aufrichten, die für Alle ein Leitstern sein wird, wenn nicht von obenher zur Aufrichtung solcher Säule etwas geschieht. Der lange und mühsame Gang der eigenen und unregelmäfsigen Erfahrungen und Betrachtungen, auf dem schon mancher vorzügliche Kunstjünger ermattet, wohl auch zu Grunde gegangen ist, mufs von den Jüngern der Tonkunst, wenn sich nicht ganz besondere Ereignisse für den einen oder den andern gestalten, noch stets gewandelt werden. Wie manches gute, ja vorzügliche Talent für die Musik geht defswegen im Gewöhnlichen unter, und hat wenig oder gar keine Wirksamkeit in seinem Kreise, weil es nicht eine allgemeine Ausbildung erhalten hat. Was unter der allgemeinen Ausbildnng des Musikers begriffen sein mufs, und was überhaupt darunter verstanden werden soll, ist freilich manchem klar, unglücklicherweise aber ist diese Sache denen nicht immer klar, die sie gerade befördern könnten. Wie mancher Professor der Musik, mancher Kapellmeister, mancher Musikdirektor redet über diesen, jetziger Zeit eben recht nöthig zu erörternden und zu begründenden Gegenstand, nicht das ungehörigste Zeug! Ja manche dieser Herren glauben, dafs Mozart, Haydn und Beethoven, durch die Autoritäten, an welche sie als unfehlbar glauben, als da sind: Kirnberger, Fuchs, Mattheson, Albrechtsberger, hervorgegangen sind. Kann es etwas Trübseligeres geben, als solche Aussprüche? Beweisen sie nicht recht deutlich, dafs die Leute, von denen sie ausgehen, weder ihre Autoritäten, die sich ja selbst stets untereinander widersprechen, noch ihre Zeit, recht erkennen? Kann heute die Lehre der Harmonie und die Lehre der Tonsetzkunst noch so vorgetragen und angewandt werden, wie zu den Zeiten des Fuchs und Marpurg? Sollen beider Lehren nur allein ein Eigenthum der Komponisten und Organisten bleiben, und die Masse der Musiker sie nicht verstehen? Wenn nun auch in manchen Fällen die einseitige Ausbildung des Talents für das Subjekt, welches darin befangen ist, eben keinen Nachtheil für sein zeitliches und leibliches Bestehen haben mag, so hat sie es doch für die Kunst im allgemeinen; denn jeder Musiker hält sich, in der Regel, für fähig, Lehrer in seiner Kunst sein zu können, und als solcher kann er doch nur Einseitigkeit verbreiten, wenn er selbst nur einseitig ausgebildet ist. Die Einseitigkeit in der Ausbildung zu einem Fache hat in allen Fächern des menschlichen Getriebes, wo sie getroffen wird, die allgemeine Bildung überhaupt gehemmt. Daher strebt ja der Staat, besonders in neuerer Zeit, in alle Fächer eine gründliche und allgemeine Ausbildung zu bringen, weil dadurch das Wohl des Einzelnen und das Wohl Aller begründet wird. Doch in der Musik ist bis jetzt die allgemeine Ausbildung des Musikers auf eine unerhörte Weise vernachlässigt worden, und kein Gegenstand des Wissens ist in neuerer Zeit so öde und unangebaut geblieben, wie das des Musikunterrichts. — — —

Diese bis hieher geführten Betrachtungen bei dem vorliegenden Quartett schienen nöthig zu sein, weil Herr Haupt auch den langen und mühsamen Weg der eigenen und unregelmäfsigen Betrachtungen und Erfahrungen gegangen, und dem schönen Ziele, welches in der Kunst durch Mühe und Fleifs nur errungen werden kann, sehr nahe gekommen ist. Wie viele Vortheile für die Kunstbildung

würden hervortreten, wenn man sich bestrebte, solchen Talenten, und überhaupt Allen, die sich mit wahrhaftem Talent der Musik widmen, andere Wege zu ihrer Ausbildung zu öffnen, als die jetzigen sind, wo ihnen mit Rath und That beigestanden würde. Möchte doch nur ein kleiner Theil von dem zur Besserung der genannten Wege hergegeben werden, was manche Komponisten in ihren Opern, die wahre Brillant-Feuerwerke sind, verknallen und verpuffen. Diese Leute würden dennoch nach der jetzigen Meinung grofs bleiben und vortrefflich leben, auch könnte man dann von ihnen nicht sagen, was Blumauer in einem seiner launigen Gedichte sagt: wie Mancher frifst Annanas hienieden, der Disteln kaum verdient.

Das Quartett des Herrn Haupt besteht aus vier Sätzen, von denen der erste ein Allegro C-Takt in F-dur ist. Die Gedanken darin sind gut, mitunter vortrefflich, und die Ausarbeitung ist mit Fleifs und Einsicht geschehen. Dabei ist es höchst melodiös und für den ersten Violinisten recht dankbar, ohne dafs ihm Aufserordentliches zugemuthet wird. Der zweite Satz, ein Adagio C-Takt in B-dur, ist höchst lieblich und angenehm und enthält der gesangreichen Stellen für alle Instrumente recht viele, und ist dabei recht fleifsig gearbeitet. Der dritte Satz, ein Scherzo D-moll, ist recht keck und von guter, ja auffallender Wirkung, wenn es munter und behende vorgetragen wird. Der vierte Satz ein Allegretto F-dur $\frac{3}{4}$ Takt ist munter und hüpfend, auch mitunter recht originell. Der Spieler hat hierin besonders Gelegenheit, sich zu zeigen, sowohl in der Fertigkeit der Finger, wie auch des Bogenstriches. Möge Herr Haupt auf diesem so ehrenvoll betretenen Wege fortfahren, und bald Mehreres der musikalischen Welt von sich mittheilen, denn beide Theile werden dabei gewinnen. .b.

Unser Vater, in Musik gesetzt für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bafs) von C. F. Beck. Mainz, bei B. Schotts Söhnen.

Ein harmloser Satz in As-dur, als Choral behandelt, ist für Schulen recht brauchbar. Die Fortschreitungen der einzelnen Stimmen sind angenehm und leicht zu treffen. Die Hinweglassung der Terz bei der letzten Sylbe des Wortes „Ewigkeit," so wie bei dem Schlufs-Akkorde bringt eine dem Gegenstand angemessene würdige Wirkung hervor. Hätten wir in harmonischer Hinsicht etwas zu tadeln, so wäre es die Folge des verminderten Septimen-Akkordes von As nach dem Dreiklange von Des, bei dem Worte „Herrlichkeit." Wir halten dafür, dafs hier gerade der Sexten-Akkord von Des (statt des Septimen-Akkordes, eher an seiner Stelle gewesen wäre. — Der Steindruck ist zierlich und korrekt, doch die Schwärze etwas blafs. — t —

Douze Exercices pour le Trombone di Basso par Frederic Belcke. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 15 Sgr.

Bei dem fast gänzlichen Mangel an Uebungsstücken für alle Gattungen der Posaune, kann die Erscheinung dieses Werkchens nicht anders als sehr willkommen sein. Indem Herr B. nur solche Tonarten wählt, die sich besonders für die Bafsposaune eignen, richtet er grofsentheils auch auf eine fliefsende Melodie sein Augenmerk, und zeigt, indem er diese mit gut gewählten Passagen abwechseln läfst, allen ausübenden Posaunisten den richtigen Weg, sich auf ihrem Instrumente zu vervollkommnen. — Druck und Aeufseres sind sauber und geschmackvoll. —

Als Druckfehler ist zu verbessern pag. 5, System 1 von oben, Takt 5, die Note fes, welche f heifsen mufs. — Dehn.

III. Korrespondenz.

Magdeburg, den 8. März 1827.

Die Katalani in Magdeburg.

Es war die höchste Zeit, dafs ich Ihnen Lebewohl sagte und hierher reiste, wenn ich das dritte Konzert der Mad. Katalani (welches am 8. dieses zum Besten der Armen im hiesigen Theater gegeben wurde) nicht auch so wie das zweite versäumen wollte. Es war über 9 Jahre her, dafs ich die herrliche Sängerin zum letzten Male gehört und, von dem allgemeinen Jubel mit fortgerissen, auch un-

bedingt (wiewohl nicht ganz ohne geheime Gewissensbisse) bewundert hatte. Wie hätte auch ein junger Mann von noch nicht ganz 23 Jahren dazu kommen können, den Reizen einer schönen Frau mit einer noch reizendern, ja noch nicht erhörten Stimme, mit so originellem, seelenvollem und glühendem Vortrage zu widerstehen, und an Einzelnheiten (aus denen freilich ein Ganzes besteht) zu mäkeln, hätte ihm auch nicht der aufserordentliche Ruf und die (freilich oftmals bestochene Meinung so manchen Altmeisters imponirt? — So wie nun die Erinnerung Alles verschönt, so hatte sich meine Meinung über die ausgezeichnete Frau auch noch mehr erhöht; und obgleich ich in der Zwischenzeit um 9 Jahr älter, erfahrener, ruhiger und von so mancher angepries'nen Vollkommenheit getäuscht worden, so war meine Sehnsucht, die seltne Frau noch einmal zu hören, so zügellos, dafs ich schon um 3 Uhr an den Stufen von Thaliens Tempel stand, und mich geduldig bis ½5 Uhr (wo er geöffnet wurde) drängen und quetschen liefs, um der erste Ausprecher um eine der wenigen, für Fremde zurückbehaltenen Eintrittskarten zu sein. Vergebens! der Drang war zu grofs. Mein Unglück war, der erste zu sein, denn so kam es, dafs ich, von der ungeheuren Fluth getrieben, pfeilschnell an der Kasse vorüber in die Arme der billetverlangenden Thürsteher schofs, die mich ohne Pafs fliegenden nicht nur nicht pafsiren lassen, sondern sogar zurückschieben wollten. Doch das war Sisyphusarbeit und mein Glück. Mit Freundlichkeit nahte sich mir ein Mann (es war der Regisseur der Bühne, wie ich später erfuhr) dem mein Jammer zu Herzen ging, und bot mir, Trotz des Verbots, ein Plätzchen hinter der ersten Koulisse an. Herzlicher Dank und erheiterte Gemüthsstimmung von meiner Seite waren die Folgen dieser edlen That. Doch welche Freude hienieden wäre wohl ganz ohne Dornen? Mein Platz war es auch nicht! Wie oft mufste ich ihn gegen barsche Angriffe heute ganz vorzüglich wichtig thuender Theaterbedienten, Thürsteher und Polizeidiener vertheidigen! Aber mein Muth und der Entschlufs zu bleiben standen so fest, dafs es ihnen gewifs eher gelungen wäre, die von der Katalani heute vorzutragenden Musikstücke zu Meisterstücken, als mich von meinem Platze weg zu raisonniren. Endlich schlug es Sechs, und die Ouverture begann. Allgemeine Stille trat ein, und ich vermuthete, man erwarte etwas Interessantes. Aber wie soll ich meine Freude beschreiben, als ich gleich nach den ersten Takten die Ouverture zum Oberon erkenne? All mein Interesse richtete sich nun auf diese letzte Arbeit meines, ach! zu früh gestorbenen Freundes, in der ich ganz jenen tief ergreifenden, romantischen Zauber, jene Frische und Keckheit, jene unnachahmliche Instrumentation wiederfand, wodurch sich der Freischütz mit Recht zum Liebling Europas gemacht hat, die Kläffer mögen von „Gesuchtem, erborgten Volksmelodieen (die auch gewifs nicht den Werth des Werks entscheiden) und Mangel an regelrechter, schulgemäfser Durchführung" u. s. w. auch noch so viel faseln. Es ist hier nicht auf Auseinandersetzung Weberscher Manier abgesehn, und so bemerke ich nur noch, dafs die Ausführung ziemlich gelang. Ich sage ziemlich, denn das Schwanken des Tempo im Allegro war das einzige Störende, was aber durch persönliche Leitung des Musikdirektor hätte vermieden werden können. Endlich, nachdem von Hrn. Bauer und Dem. Boicke das kleine Stück: „der Vorsatz" von Holbein recht lebhaft dargestellt worden war, trat die Gefeierte, reich mit Diamanten geschmückt, auf, das „Gratias agimus" von Giuglielmi zu singen. Am Ende, schwacher Beifall! Sichtlich verstimmt trat die hehre Sängerin zurück. Auch ich war — wenn auch nicht verstimmt — doch, wie man zu sagen pflegt, etwas verblüfft. Alles übersehen, was sollte man aber von dem bequemen, öftern Ansetzen eines und desselben auszuhaltenden Tones in den Kadenzen halten? — war es nur Bequemlichkeit — oder Mangel an Athem, oder — ? — Doch, alle Vergleiche mit sonst und jetzt suchte ich während des Lustspiels „das Räthsel" zu beschwichtigen, mich mit der Hoffnung tröstend, meine frühern Urtheile über die Künstlerin in den zwei noch folgenden Arien bestätigt zu finden. Aber, wie sichtlich sich auch die Künstlerin bestrebte in der Morlacchi'schen Arie: „Voi cimentarla osaste" und in der von Zingarelli „Se mai turbo" mehr zu effektuiren, es war vergebens — wenigstens bei mir, der sie früher gehört. Der Zauber, der sonst Alles dahin rifs — der Klang und unbeschreibliche Wohllaut ihrer Stimme — ist dahin. Klar und deutlich liegen jetzt all' ihre Fehler zu Tage, über die sich wohl auch schon in der Zeit ihrer höchsten Triumphe schwache Stimmen aus Hamburg (Schwenke) und Leipzig hören liefsen, die aber damals als Ketzereien verschrieen und für Hundegekläff gegen den Mond gehalten wurden. Die Zeit der Erkenntnifs aber ist gekommen, jeder Sachkundige wird sich wohl nicht mehr verhehlen, dafs ihre Rouladen holprig und mit Gewalt herausgestofsen, ihre Triller nur Bebungen auf einem Tone, durch sichtbares Zusammenschlagen der Kinnladen hervorgebracht sind, und dafs selbst der Ansatz ihres Tons fehlerhaft ist; denn dafs man

beim freien Ansatz eines Tons vorher noch etwas andres als den Ton selbst hört, wird gewifs von jedem Gesangkundigen für fehlerhaft gehalten. Ihre Verzierungen sind ferner etwas veraltet und scheinen stereotypisch, denn im Gratias hörte ich dieselben wie vor 9 Jahren in Wien. Ihre Kadenzen, die ich heute zu hören bekam, waren ebenfalls ganz gegen alle Regeln der Harmonie. Nachdem sie erst in der Skala des zuletzt vom Orchester ausgehaltenen Akkords einen kleinen Lauf gemacht hatte, modulirte sie ohne Akkordfolge des Orchesters in ganz fremde Tonarten, aus denen sie sich nur mit Mühe wieder herausfinden konnte, um die Kadenz mit einem Triller auf dem Dominantakkord zu schliefsen. Die Wahl ihrer Musik- und Gesangstücke ist übrigens schon oft (wenigstens von Deutschen) gemifsbilligt worden, doch ging man auch darüber hinweg, da der Zauber ihrer Stimme die Seichtigkeit und Leere der Kompositionen vergessen machte, und ihr Vortrag Kleinigkeiten zu etwas Bedeutendem erhob. Dem ist auch noch so. Aber der Wohlklang ihrer Stimme ist nicht mehr — und so wäre ihr wohl zu rathen, die bisher von ihr vorgetragenen seichten Kompositionen — die durch sie gewannen — nun mit andern klassischen zu vertauschen; vielleicht gewänne nun ihr Gesang dadurch. —

Sie werden wohl, nach unserm letzten Gespräch über das Ideal einer Sängerin und namentlich über Mad. Katalani, leicht ermessen können, wie weh es mir that, mich plötzlich so enttäuscht zu sehn, es hiermit offen eingestanden, und das „Warum" lang und breit analysirt haben zu müssen; Sie wissen aber auch, dafs Wahrheit, im Leben wie in der Kunst, mein einziges Streben ist: und so theile ich Ihnen denn die Ergebnisse meiner vorurtheillosesten Beobachtungen, selbst auf die Gefahr hin mit, dafs Sie es drucken lassen, und ich von der gedankenleeren Menge auf ewig verdammt werde, wobei mich nichts anders trösten kann, als dafs Sokrates und andere ehrenwerthe Leute den Tod für die Wahrheit auch nicht scheuten.

Heinrich Marschner.

Aus einem Briefe aus Stettin vom 12. März 1827.

Das Konzert begann mit der Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum, komponirt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Bravo Felix! Du hast Dich an ein Werk gewagt, zu dessen Unternehmung inneres Sichbewufstsein unbedingt erfodert wurde, Du hast Deine Aufgabe herrlich gelöst, und dadurch Dein Selbstvertrauen glänzend gerechtfertigt. Wie in der unsterblichen Schöpfung des göttlichen Dichters ein Reichthum an Phantasie, ergötzlicher Tölpelei, Laune, Liebeslust und Weh die Seele des Lesers abwechselnd überrascht und ergreift, so ist in der Ouverture ein Schatz von musikalischem Humor niedergelegt, wie ihn Korporal Nym trotz seiner Bewandertheit in Humoren gewifs nicht gekannt hat. Die prächtigen vier Einleitungsakkorde der Bläser operiren dem innern Auge des gespannten Hörers die Staardecke, heben den Vorhang von der Geisterwelt, und er ist gleich im Stande, das luftige Heben und Schweben der Herrn Spinneweb und Bohnenblüte in sich aufzunehmen. Aber ich will und kann diesen Zauber nicht anatomiren. Wer die Ouverture nicht gehört hat, der thue es seinem musikalischen Ich zu Liebe, und bemühe sich danach, und erkenne an, dafs man die dramatischdilettirenden Philister unmöglich treffender definiren kann, als mit der egoistischdummdreisten Form:

H-DUR:

und entscheide, ob das grobe englische Bafshorn den täppischen Midas Zettel personifizire oder den ungeschlachten Kerl Rinderbraten, der sich gegen Senfsamens Geschlecht versündigt!

Der gut ausgeführten Ouverture folgte ein Konzert für 2 Pianoforte von demselben Verfasser. Eine heiter-anmuthige Komposition, ohne Uebermäfsiges und Vermindertes, deren Werth in dieser überreizten Zeit dem nicht entgehen wird, der bedenkt, wohin die überhand nehmenden Modevorhalte die Komponisten und die Dreschpassagen die Klavierspieler führen sollen. Hr. Mendelssohn spielte es mit dem Herrn Musikdirektor Loewe und beide wetteiferten rühmlich, zwei tüchtigen Kistingschen Flügeln bald sanfte, bald rauschende Harmonien abzugewinnen.

Dem Konzert folgte die Webersche F-moll-Sonate von Herrn Mendelssohn ohne Orchesterbegleitung ganz vortrefflich vorgetragen. Weber selbst soll (si fabula vera) diese Komposition für einen Roman in Musik erklärt haben — ein Soldat, der, ins Feld ziehend, sein Liebchen verlassen mufs, mit Sieg gekrönt heimkehrt und mit seiner Dulcinea in Jubel ausbricht. Nun, wer sich in der psychischen Nothwendigkeit befindet, Musik nicht anders geniefsen zu können, als wenn er der idealsten der Künste reale Hypothesen unterschiebt, der wird auch ohne Zweifel die 24 weifsgekleideten jungen Mädchen am Thore mit Blumenkränzen entgegenharrend, und den ungemeinen Schnurrbart des kommandirenden Generals in der Komposition bemerkt haben. Ihr

Engläubigen, warum wollt ihr uns alle Musik dramatisch machen? —

Als zweite Abtheilung des Konzerts ward die neue Beethovensche Symphonie mit dem Schlufschor an die Freude aufgeführt. Nach dem Urtheile bewährter Männer, die dasselbe Werk in Berlin gehört hatten, war die hiesige Aufführung an Praecision der Berliner bei Weitem überlegen. Dahingegen sind hier die Gesangpartien im Finale bedenklicher ausgefallen. Die drei ersten Sätze sind klar und herrlich, und der letzte hat wohl nur das wider sich, dafs Beethoven im Feuer der Begeisterung plus ultra gegangen, als sterbliche Mittel ausreichen.

Was nun das Publikum anbetrifft, so hatte zum Theil die Nachricht von der thätigen Mitwirkung des Herrn Mendelssohn dasselbe bewogen, sich zahlreich in dem für unsre Stadt recht geräumigen Konzertsaal einzufinden. Es ist bei uns in Konzerten nicht Gebrauch, durch Applaus seine Zufriedenheit zu äufsern, weswegen auch die geistreiche Ouverture und das Doppelkonzert weniger laute, aber wie ich mich später bei vielen Gelegenheiten überzeugt habe, desto gröfsere Anerkennung fanden; ja, einige fischblütige Elegants machten ihren enthusiastischern Freunden, die sich des lauten Beifalls nicht enthalten konnten, Vorwürfe, wie man bon ton so negligiren konne. Als aber Herr Mendelssohn in der Weberschen Sonate, die er auswendig vortrug, durch die eminenteste Sicherheit in den glänzendsten Passagen, durch Nüancirung des Tons vom zartesten, gerade nur noch hörbaren Flüstern, bis zum wildesten Durcheinandertosen, und durch seine meisterhafte Ruhe, womit er dem Schwersten keine sichtlichere Mühe zuwandte, als dem Leichten, dem Publikum die Ueberzeugung aufnöthigte, es sehe einen Pianofortespieler vor sich, der es im 18ten Jahre nicht zu scheuen brauchte, mit dem gröfsten Meister in die Schranken zu treten, da vergafsen selbst die Elegants bon ton und Welt, und alles brach in stürmischen Beifall aus. Damit war aber auch der Kulminationspunkt des publikanischen Geschmacks eingetreten, denn die hierauf folgende Symphonie ist (leider!) an den Meisten spurlos vorüber gegangen! —

Dresden, vom 28. Februar 1827.

(Schlufs.)

Auch unsere deutsche Oper fängt sich an nach Kräften thätig zu zeigen. Zwar mangelt uns noch ein erster Bafsist und ein unsern herrlichen Bergmann unterstützender erster Tenorist, indefs scheint unser Publikum mit dem Dargebotenen vorlieb zu nehmen, ob gern? oder nicht gern? mag ich nicht entscheiden. Aufmunterung hat die deutsche Oper von Seiten des Publikums nicht; ja man sollte nicht glauben, dafs man in einer Residenz wäre, wenn man auch im gebildet sein wollenden Publikum Urtheile hört, die man nur den Laien verzeihen kann. Applaus fällt selten vor, ja neulich soll sich sogar im Parterre ein Zwist zwischen einem Applaudirenden und einem Nichtapplaudirenden entsponnen haben, von denen Letzterer das Applaudissement störend und aufrührerisch erklärt haben soll. Nimmt man jedoch an, dafs man bei der deutschen Oper keine Freibillets giebt, so läfst sich der gröfsere Beifall bei der italienischen wohl erklären. Wird das der deutschen Oper seit langer Zeit entwöhnte Publikum sich wieder gewöhnen und die Vortheile wieder auffinden, die deutsche Karakterzeichnungen vor dem italienischen Ohrenkitzel haben, so wird es nachsichtiger und unparteiischer werden. Das war der Fall in den uns bis jetzt dargebotenen deutschen Opern: der Müllerin von Paisiello und dem unterbrochenen Opferfeste von Winter, in deren ersterer Dem. Bamberger die ältere, und in deren zweiter Dem. Bamberger die jüngere debütirte. Die ältere ist eine sehr routinirte Sängerinn und eine sehr gute Adquisition für unsre deutsche Oper; sie sang die Partie der Müllerin ungemein artig, und ärndtete vorzüglich in den eingelegten bekannten Variationen: Nel cor u. s. w. und der Polacca von Caraffa verdienten Beifall. Schöne Figur und lebhaftes Spiel erhöhen den Werth dieser lieblichen Sängerin. — Auch die jüngere gefiel als Myrrha sehr und hätte wohl, bei ihrer grofsen Jugend, für ihren kunstgerechten Gesang und ihre grofse Fertigkeit noch mehr Anerkennung und Aufmerksamkeit verdient. Dieses jugendliche Talent berechtigt zu sehr grofsen Erwartungen, wenn sie jetzt nicht so sehr in der Oper angestrengt wird, was die völlige Ausbildung ihres Tons sehr hindern könnte.

Zum Fastnachtsdienstag ergötzten die Schwestern von Prag das lachlustige Publikum.

† † †

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. März. Nro. 13. 1827.

Provinzialismen.

Eine unmusikalische Novelle.

Lustig beschien die Frühlingssonne den geräumigen Marktplatz, und erquickte mit ihrem warmen Strahl die geputzte Gemeinde, die aus der alterthümlichen Kirche strömte, zugleich mit den hellen Orgelklängen des Ausgangs, den der alte Stadt-Organist auf vollem Werke vortrug. Die bunte Masse zog nach allen Seiten den wartenden Sonntags-Schüsseln zu, Bekannte und Nachbaren begrüfsten sich, junge glückliche Mädchen zogen in farbigen Gruppen schäckernd fort, von weitem von den stattlichen Elegants sehnsüchtig angeschaut, von denen es nur hie und da einem dreisten Vetter oder einem übermüthigen Bruder so gut wurde, sich den Cousinen oder Freundinnen der Schwester zu nähern. Die Honoratiores traten nach gewohnter Weise in die nahe Apotheke, deren blanke Fenster und offene Thüren auch ihrerseits im schönsten Sonntagsputz prangten, während der Apotheker auf's freundlichste die hereintretenden Gäste bewillkommnete. Dorothea seine Tochter bewegte sich flink zwischen den Besuchenden, jedem ungefragt reichend, was er von Alters her zu fodern gewohnt war, dem rüstigen rothbäckigen Aktuar den herben Wermuthschnaps, seinem Bruder, dem stillen Gerichts-Sekretair, den sanften Rosoglio, und so fort, von Allen wohlgefällig angesehen, von den Einzelnen mit oft gehörtem Witz begrüfst, während sie, den Ermel etwas aufgestreift, und die weifse Schürze über den Kirchenanzug gebunden, ruhig fortwirthschaftete, und nur zu Zeiten ihr Wort und Lachen drein gab. Das allgemeine Gespräch lenkte sich auch bald hier, wie es draufsen schon alle Gruppen beschäftigt hatte, auf die wichtige Neuigkeit des Tages, das eben erfolgte Aufgebot des jungen Postmeisters. Zwar war es Allen sattsam bekannt, dafs er mit einer ausbündigen Schönheit der Hauptstadt, voller Gaben und Talente, besonders gepriesen als Sängerin, verlobt sei, es war vielfältig durchgesprochen und in der ganzen Stadt Manches darüber gefabelt und gemuthmafst worden, aber nun waren die Gerüchte legitim, und die Ankunft der Fremden, ihre Hochzeit, ihr Auftreten, nahe an der Thür. Postmeisters machten ein musikalisches Haus, und hatten alle Montage Lundi's, zu denen der junge Postmeister, der in seines Vaters Stelle hineinwuchs, wie ein Konfirmand in den weiten Rock, alle musikalischen Elemente der Stadt zusammentrieb, und wo Alles sang und blies und hämmerte und hörte, was im Orte nur Odem und Finger und Ohren hatte.

Ich bin doch neugierig, rief der Apotheker, auf den ersten Lundi, an dem die neue Postmeisterin singen wird! das Allerneueste aus der Hauptstadt werden wir da zu hören bekommen!

Was werden wir hören, antwortete der Aktuar, Klingklang, nichts Solides; die arme Instrumentalmusik kommt immer mehr in Verfall.

Und die Harmonie! fügte sein Bruder hinzu, sie haben so schon den rechten Sinn nicht mehr, wenn man ihnen ein Harmoniestück von einem guten alten Meister vorträgt.

Warum spielt ihr auch so langsam, rief Dorothea, man schläft bald dabei ein! Wenn Ihr, Herr Gerichts-Sekretair, mit der hellen Querpfeife die Sache nicht zu Zeiten etwas lebhaft machtet, so hielte man's nicht aus.

Ei freilich, lächelte der, es ist ein schön lebhaft Instrument, und doch so viel Gefühl darin, und seit undenklichen Zeiten geblasen, oder wie man sonst sagte, gepfiffen, aber was hilft's? die Harmonie unterliegt heut zu Tage der Melodie. Lauter Gesang, und es klingt mir doch mit Blaseinstrumenten viel besser!

Und nur Geschmack für's Kleine, fuhr der Aktuar drein, wann sieht man mal ein tüchtig Stück, wo Pauken drin vorkommen? das ist noch ein Instrument! Ein rechter Wecker!

Dorothea nickte freundlich Beifall. Es tanzt sich noch einmal so gut dabei, meinte sie.

Ein rechter Wecker, fuhr der Andre fort, ihr glaubt nicht, wie stolz unsereins hinter den Pauken sitzt, in unsern Ressourcen-Konzerten! Da bläfst Einer allein, — nichts für ungut, Bruder, — dort streicht Einer allein, es klingt nur dünn und die Leute sinken hin wie die Fliegen, und schlafen; ich aber denke: schlaft nur, schlummert recht sanft, hier zählt Einer, nur noch hundert Takte, dann wird er euch schon wecken, und mit einemmal kommts, und ich donnere drein, dafs Alles auffährt und die Augen aufthut! Das triumphirt!

Der Gerichtssekretair sagte sanft: es ist aber nicht so fürs Herz, Bruder!

Ich weifs nur gar nicht, wozu die Musik anders da ist, als zum Tanzen, rief Dorothea lebhaft, so die rechte Musik die geht mir ins Blut, es hüpft Alles in mir, dann singe ich auch am liebsten, und wieder wenn ich singe, so möchte ich auch gleich tanzen. Aber wenn die neue Frau Postmeisterin erst da ist, wird gewifs vor lauter Singen gar nicht mehr getanzt. Es wird ein rechtes Unglück!

Ja, Dorothea, scherzte der Aktuar, und wurde dabei noch röther wie gewöhnlich, Du hättest ihn nicht so schnöde behandeln sollen, den jungen Postmeister, wie er Dir noch nachging.

Ei, warum nicht gar, rief sie halb unwillig.

Kind, weifst du noch, fuhr jener fort, und lachte sehr, wie er dich küssen wollte, und Du den kleinen Menschen ohne Weiteres aufhubst und auf den Tisch stelltest?

Sie erröthete, alle Gäste lachten, und der Apotheker sagte schmunzelnd: Ja, stark ist die Dirne, schlank, aber von derben Gliedern wie ihre selige Mutter. Und wie ihrer Mutter Schwester, fügte der Gerichtssekretair leise hinzu, und Alle sahen ihn theilnehmend an, denn Allen war wohlbekannt, wie diese jung als seine Braut gestorben war, und er seitdem keine Andere geliebt hatte, so dafs er sich seitdem ganz der Musik und der Pflege von Blumen und Sangvögeln ergeben. Ich sehe sie noch, fuhr er fort, gerade so war sie wie die Dorothea, auch nicht übermäfsig hübsch, aber auch so schlank und doch stark, mit eben solchen hellen braunen Augen, die so ehrlich aussehen und doch so schelmisch, und mit gleich vollem braunem Haar, immer vergnügt und geschäftig.

Ein rascher Tritt unterbrach ihn hier, es war der junge Postmeister, der Bräutigam selbst, der sich in der Apotheke einfand, verlegen, aber doch bewufst und siegreich. Alle begrüfsten ihn lächelnd, und beglückwünschten ihn als einen so eben „von der Kanzel Gefallenen." Dorotheens Blick mochte er dabei am wenigsten vertragen, die übrigen liefs er sich selbstzufrieden gefallen. Ja, ich denke rief er, es wird jetzt einmal wieder Musik geben in unserm Hause! Obgleich ich selbst eigentlich nicht musikalisch bin, wie Sie alle wissen, so ginge es doch ohne mich gar nicht! Wer arrangirt Alles, wer bringt die Leute zusammen, wer treibt sie an, wer weifs die Rollen zu vertheilen? O meine Herren, wenn Sie wüfsten, wie das schwer ist, wie die Eine die grofsen Arien singen will, und wo möglich noch alle kleinen dazu, wie die Andre, der ich die sentimentale Partie zugedacht habe, sich einbildet, dafs ihr nur das Heroi-

sche anstehe, wie die Dritte gar nicht singen will, weil die Erste singt, und wie sie alle gerade das wollen was sie nicht sollen, wie sie Bedingungen machen, wie sich alte ewige Freundschaften lösen und geheime Verschwörungen anspinnen, ach meine Herren, das kennen Sie gar nicht, — nein, Sie wissen nicht, wie das Bitten und Wege und Ueberredung kostet! Ich aber — er rieb sich hier zufrieden die Hände — ich lasse mich nie abschrecken, immer wieder von Neuem attakire ich, bis endlich aller Hader und alle Feindschaften, die dabei so nöthig sind wie Gewitter im Sommer, versöhnt und geschlichtet sind, und alle Rollen vertheilt und besetzt. Wer sorgt dann weiter für Proben, für Noten, und was alles noch, wenn es nicht der junge Postmeister thut? Sie beschäftigen sich auch mit Musik, meine Herren, Sie blasen eine treffliche Querflöte, Sie schlagen die Pauken charmant, die Herren führen unter sich recht hübsche Sachen auf; aber das ist mir zu einförmig, nicht gesellig genug, aufs Grofse geh' ich, unter einer ganzen Oper thu' ichs nicht, und da treibe ich denn Alles zusammen, was von Sängern und Sängerinnen in der Stadt existirt. Und wem verdankt es die Stadt, als mir und meinem Vater, wenn sie in unserm Hause so manchen berühmten Virtuosen gehört hat? Ohne uns wäre er nur durchgereist, aber er entgeht uns nicht, ganz sacht wird irgend ein Nagel aus seinem Wagen gezogen, die Pferde sind gerade nicht zu Haus, oder es mufs sich sonst ein Hindernifs einstellen, kurz er mufs bleiben und sich hören lassen, er mag wollen oder nicht!

Die Mittagsglocke, die vom hohen Thurm herabschallte, unterbrach diese Reden, und trieb die Gesellschaft auseinander. Alle waren von den Worten des jungen Postmeisters nicht sehr erbaut, und wufsten doch nicht viel dagegen einzuwenden, gerade so, wie es ihnen mit dem Musiktreiben in seinem Hause selbst ging; jedermann wurde dort getödtet mit Musik, erlitt aber am nächsten Lundi denselben Tod von neuem wieder. Der Aktuar hatte am wenigsten Zeit hieran zu denken, mit jedem Gläschen Liqueur, das ihm Dorothea reichte, drückte sie den Liebespfeil tiefer in sein Herz, er schwur zu Zeiten, er könne ihretwegen zum Trinker werden, und witzelte in seinen geheimsten Gedanken über den Wermuth von ihrer Hand empfangen, der so zwiefach bitter sei und dann doch so süfs, und doch sei er, ein acht und dreifsiger, für sie zu alt. Alles das machte ihn doppelt nachdenklich, als er nun mit seinem Bruder in die gemeinschaftliche Stube trat, wo die Magd das einsame Tischchen für die beiden gedeckt hatte, und wo das verschiedene Geräth mit ängstlicher Genauigkeit nach Junggesellenart geordnet war. Wunderlich genug sah es aber aus: Massen von Blumentöpfen standen in den Fenstervertiefungen, in grofsen Käfigen lärmten eine Menge Vögel dem Sekretair entgegen, eine Reihe von kleinen und grofsen Flöten und Pfeifen hing an der einen Wand, an der Wand gegenüber die Tabakspfeifensammlung des Aktuars, in einer Ecke standen Notenpulte, in einer andern die Pauken des Aktuars, in einer dritten eine Trommel, in deren Ueben der Aktuar sich, wie er sagte, vor Einseitigkeit bewahre. Fremde und Unkundige wurden in diesem Orte, wo kaum ein Soldat zu sehen war, zu Zeiten durch kriegerischen Lärm von Trommeln und Pfeifen überrascht, mufsten sich aber dann, wenn sie zum Schauen ans Fenster eilten, gelind auslachen und bedeuten lassen, dafs es nur die beiden Brüder wären, die zusammen Musik machten, und die Stube auf und abmarschirend die schönsten Märsche ausführten. — Nachdem jetzt der Gerichts-Sekretair seine schreienden Vögel gefüttert und seine stillen Blumen betrachtet hatte, setzten sich die Brüder schweigend zu Tisch, der Gerichts-Sekretair, dem das Schweigen des jungen, sonst so lebhaften Bruders auffiel, fragte: denkst Du schon wieder an Deinen Wirbel? — worauf der aber nur mit Kopfschütteln antwortete; erst allmählig kam das Gespräch in einigen Flufs. —

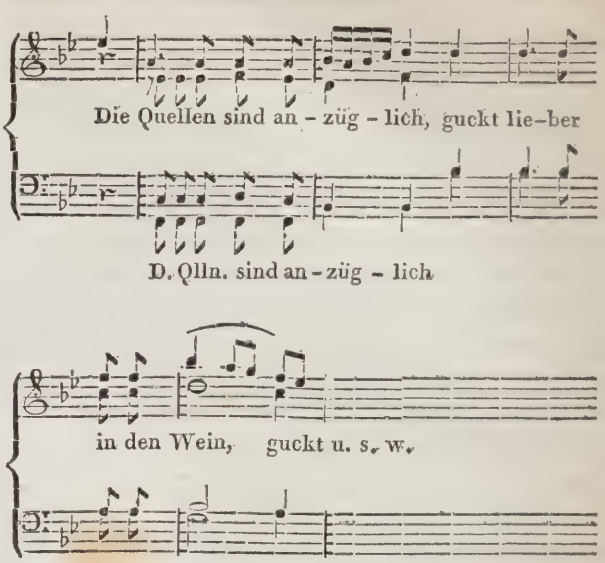
(Fortsetzung folgt.)

II. Recensionen.

Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt u. s. w. von A. Neithardt. 55. Werk. Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

Es gab eine Zeit, wo jeder durch den Druck bekannt werdende 4stimmige Gesang als willkommene Gabe freudig aufgenommen wurde. Ich meine jene Zeit, wo der unwiderstehlich fortreissende Reiz des Neuen den Liedern L. de Call's ein so zahlreiches Publikum gewinnen konnte, wo die neue Gattung von Vokalmusik die Flachheit der Komposition an und für sich selbst vergessen liefs. — Heut zu Tage indessen, wo die Lieder eines Zelter, Karl Maria von Weber, Berger, Fr. Schneider, L. Spohr u. a. m., allgemein bekannt geworden sind und an denselben den Dilettanten ein Mittel in die Hand gegeben ist, so manche frühreife Schnellgeburt nach ihrem wahren Gehalt zu prüfen und zu würdigen, verlangen Publikum und Kritiker mit Recht mehr als Gewöhnliches in dieser Gattung von Tondichtung. Vorliegendes Lieder-Heft gehört nicht zu den besten Erzeugnissen dieser Art. Die Melodieen bieten wenig Neues dar, sind theilweise trocken und, wenn auch dem Geist des Gedichtes nicht geradezu entgegen, geben sie dennoch dessen Karakter bei weitem nicht vollkommen wieder. Insbesondere veranlafst uns zu dieser Bemerkung No. 5 und 6; eine „lebhafte Bewegung" giebt dem Liede nicht immer Leben, eben so wenig erregt die Betonung einzelner Silben die Stimmung, in welche der Dichter den Leser versetzt sehen will. — Auch mit der Art und Weise wie Herr Neithardt die einzelnen Stimmen behandelt, können wir uns nicht befreunden, namentlich in den beiden letzten Liedern werden die fortdauernde hohe Lage des Tenors und die anhaltend tiefen Töne des zweiten Basses dem Hörer schon unangenehm, abgesehen davon, dafs man in Dilettanten-Zirkeln, wofür dergleichen Lieder doch berechnet sind, selten so ausgezeichnete Stimmen findet. — So kann es auch nur eine unangenehme Wirkung hervorbringen, wenn der ganze Chor bald fällt und bald um eine ganze Oktave wieder steigt wie hier:

(Nr. 5. Warnung vor dem Wasser v. W. Müller.)



Auch finden wir beim Schlusse der Lieder No. 1, 3, 5, den Leitton jedesmal abwärts aufgelöst; solche grammatikalische Verstöfse müssen immer und namentlich diejenigen, welche auch auf Mittelstimmen zu achten gewohnt sind, widrig berühren. — Am gelungensten erscheint uns von der ganzen Sammlung No. 4.

Die anscheinende Härte in unserm Urtheile rechtfertigt sich einmal durch den grofsen Ueberflufs an vierstimmigen Liedern, dann durch das Vorhandensein trefflicher Muster, woraus selbst solche, denen es an technischer Fertigkeit gebricht, die richtige Behandlungsweise des Stoffs lernen könnten, was jedoch bei Herrn Neithardt nicht vorauszusetzen ist, da vorliegendes Werkchen bereits No. 55 seiner Kompositionen ist. — Ehe wir schliefsen, können wir nicht umhin, den Wunsch zu äussern, dafs es tüchtigen Männern gefallen möge, auch ernstere Texte für Männerchöre zu bearbeiten und dadurch den zahllosen Dilettantenvereinen in Provinzialstädten, welche lediglich auf solche vierstimmige Gesänge beschränkt sind, den Sinn für höhere und erhabene Musik zu erregen. In der Masse der Tafel- und Weinlieder verschwindet endlich aller Ernst, und die Musik wird zum niedri-

gen Mittel, der Uebersättigung neuen Reiz zu verleihen. Druck und Papier sind bei diesen Liedern, wie man an den Herausgebern schon gewohnt ist, schön; Schade dafs die Gegenstände vieler neuen Artikel dieses Verlags jenes Prädikat nicht immer verdienen. —

— t —

Introduction et Rondo pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle — — par Ferdinand Ries. Oeuvre 113. Paris et Mayence chez Schott. Prix: 1 Fl. 48 Xr.

„Wenn wir nun auch alle Tage neu sein könnten, würden wir denn auch wohl alle Tage gut sein?" fragt Tiek, und Herr Ries scheint das bezweifelt zu haben. Er hat sich also begnügt, seinen Zuhörern etwas recht Hübsches zu geben, ohne jedoch sie und sich durch sonderliche Originalität zu inkommodiren: das Werk ist eins von denen, die man immer gern hört, und — was in Gesellschaften Glück macht, — die hauptsächlich glänzende Fertigkeit von den Spielern gezeigt haben wollen, die aber daneben auch interessante Gedanken verlangen, wenn auch nur zur Abwechselung. Es hat dies Rondo die verlangten Eigenschaften in hohem Grade, und aufserdem noch einen merkwürdigen Vorzug, der es vor vielen ähnlichen Kompositionen auszeichnet: es wird merklich besser, je weiter man hineinspielt. Durch die ersten beiden Zeilen der Einleitung Es-moli $\frac{2}{8}$, möchte man verführt werden zu glauben, es sei auf etwas Ernsthaftes abgesehn, aber schon in der dritten Zeile sind wir in Des, und überzeugen uns, dafs nur eine zierliche, angenehme Unterhaltung der Zweck sei. Das Rondo selbst, Allegretto non troppo Es-dur $\frac{6}{8}$, beginnt mit einem ziemlich trivialen Thema, an das sich aber sogleich sehr glänzende Passagen anschliefsen, zunächst für das Fortepiano, später auch für das Horn. Aus dieser entwickelt sich Seite 7 recht überraschend das ungleich hübschere zweite Thema, was wieder durch elegante Triolen auf das erste Thema zurückführt. Seite 11 un poco meno vivace erscheint das dritte Thema, das schönste von allen, recht eigentlich erfunden, um den seelenvollen Hornton in voller Klarheit erscheinen zu lassen. Dabei verweilen wir einige Zeit bis ein Accelerando uns in das vorige Tempo zurückbringt. Dies wird plötzlich abgebrochen, um an die Introduktion zu erinnern, darauf gehen kurz hintereinander das erste und zweite Thema an uns vorüber, und endlich schliefst zur allgemeinen Freude alles höchst brillant.

Die Behandlung der Instrumente zeugt von grofser Kenntnifs derselben: aber tüchtige Spieler sind freilich erfoderlich, und auch diese werden schwerlich die Passagen vollkommen exakt im Tempo des Thema auszuführen im Stande sein, wenn sie nicht zu dem, sonst oft unnütz so sehr gebrauchten, tempo rubato ihre Zuflucht nehmen: bei guter Ausführung aber können sie des Beifalls gewifs sein. — 4.

---

1. Allegro espressivo, Scherzo, Adagio e Finale per il Pianoforte, composti e — da C. A. di Winkhler. Op. 24. à Peste, nel contone della musica di Carlo Lichte. Pr. 5 Fl.
2. Variations brillantes pour le Piano-Forte avec accompagnement d'Orchestre, sur un théme très favorit, composeés et — par C. A. de Winkhler. Oeuvr. 23. Pesth au bur. de musique de Charles Lichte. Pr. 3 Fl. 30 Kr.

Nr. 1 der angezeigten Stücke, eine Sonate (denn das ist sie, und die Specification ihrer einzelnen Theile auf dem Titelblatte soll wahrscheinlich nur Leimruthe für solche Käufer sein, denen sich bei dem Worte „Sonate" ein alter Mann mit Allongenperücke und grofsen Schuhschnallen, ihm zur Seite ein kleines unansehnliches Klavier mit messingnen Tangenten, präsentirt) zeugt von einem nicht ungewöhnlichen Talent des Herrn Verfassers, und seiner genauern Bekanntschaft mit den besten in diesem Fache vorhandenen Produk-

tionen. In Erfindung der Hauptsätze, namentlich der des Finales, wäre vielleicht mehr zu wünschen, als hier geleistet worden; doch ist die Durchführung der Themata nicht anders als befriedigend — in dem Trio des Scherzos wohl noch etwas darüber — ausgefallen. Da so manches Gute hier geleistet worden, so treten die häufig angebrachten „Rosalien" desto störender aus der stellenweise wirklich höchst gelungenen Bearbeitung der Hauptgedanken hervor. Es giebt keine leichtere und dabei geschmacklosere Art aus einer Tonart in die andere auf gelehrt scheinende Weise zu moduliren als eben diese, und Herr Winkhler hat Beweise beigebracht, dafs er auch graziöser und gewandter vom Fahrwege ab- und wieder hineinlenken könne. Die Sonate (E-moll) verlangt übrigens einen tüchtigen Spieler, der mehr als blofse Fingerfertigkeit besitzen mufs.

Nr. 2, ein früheres Werk als diese Sonate, beschränkt sich dagegen nur auf gefingertes Heldenthum. Leibesstärke, körperliche Gewandheit u. dergl. sind charmante Sachen auf dem Turnplatz; in der arena der Kunst gelten allein die Kräfte und Fähigkeiten der Seele, und der gröfste Virtuose ist nur der, welcher jene so künstlich zu fesseln weifs, dafs sie sich dennoch frei bewegen können. In gewissem Sinne dürfte man auch hier sagen: non multa sed multum. 4.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 20. März 1827.

Konzert im Saale des Königl. Schauspielhauses.

Herr Guillou (erster Flötist in der Kapelle Sr. Majestät des Königs von Frankreich, Solo-Flötist in der Königl. Akademie der Musik zu Paris, und Professor des dortigen Konservatoriums) welchen wir bereits im hiesigen Opernhause zu hören Gelegenheit hatten, veranstaltete gestern ein Konzert, mit dem man wol in quantitativer, weniger aber in qualitativer Hinsicht zufrieden zu sein, Ursache gehabt. Selten gewifs ist ein ausübender Künstler in seinem eignen zahlreich besuchten Konzert so kalt aufgenommen worden, als dies mit Herrn Guillou der Fall war. Wir müssen dem Urtheile des Referenten aus Dresden über Herrn Guillous Spiel (in Nr. 7 dieser Blätter) unbedingt beistimmen, und glauben somit zugleich den Grund des auffallend geringen Applauses ausgesprochen zu haben. Die „unermefslichen Räume" unsers Opernhauses vertragen zwar eine forcirte Behandlung jedes Instrumentes, nicht so der bei weitem kleinere Konzertsaal, in welchen sich das gewaltsame ff der Flöte schon dem Tone des Fl. piccolo nähert, ein Klang, der auf die Länge nichts weniger als angenehm ist. Zeigte nun auch Herr G., dafs er dem Karakter seines Instrumentes zuweilen, namentlich im Adagio, getreu sein könne, so scheint er doch durch die Komposition seines „grofsen Konzerts" worin ein Rondeau militaire (!) den Schlufs macht, bewiesen zu haben, wie wenig er im Allgemeinen darauf Rücksicht nehme. Die von Fräulein Sontag gesungene Romanze: Philomèle (unbedeutende Komposition von Panseron) wurde von dem Konzertgeber durchgängig zu stark begleitet. — Auf der andern Seite müssen wir aber auch eingestehn, dafs Herr G. eine seltene Virtuosität besitzt, und die gröfsten Schwierigkeiten mit einer Leichtigkeit überwindet, die ihn für einen unumschränkten Meister über sein Instrument anerkennen läfst. Dabei zeigt er sich zugleich als nicht gewöhnlichen Tonsetzer von gereifter Erfahrung in Kenntnifs der Instrumental-Effekte. Von neuen Sachen hörten wir an diesem Abende: eine Konzertante für Violine und Violonzell komponirt und vorgetragen von den Königl. Kammermusikern Herren Gebr. Ganz und die Ouvertüre zu dem Ballet: Proserpine, komponirt von Schneitzhöffer, Chordirektor bei der grofsen Oper zu Paris. Das erstere (ohne Begleitung des Orchesters) wurde sehr brav exekutirt, ist jedoch als Musikstück nur von untergeordnetem Werth. Dagegen haben wir bei Gelegenheit der Ouverture die Bekanntschaft eines freilich wenig genannten, aber sehr schätzenswerthen Komponisten gemacht, der sich mitten in den Rossiniaden der Schlammstadt rein gehalten und deutsche Gründlichkeit bewahrt hat. Die wahrhaft meisterliche Behandlung des Orchesters verdient nicht weniger Lob als die Erfindung und Durchführung der musikalischen Ideen; ausgezeichnet schön und beinahe Mozartisch ist die des Mittelsatzes. Ehre wem Ehre gebührt! — Die übrigen Ingredienzen dieses Konzerts waren bereits von Alters her, jedes in seiner Art, vortheilhaft bekannt. Madam Schulz in einer Arie von Mozart (mit obligater Violine) und Fräulein Sontag in einer Rossinischen bewährten ihre Trefflichkeit aufs Neue, und die erstgenannte rifs das ganze Auditorium unwiderstehlich zu einem die trägere, norddeutsche Natur über-

wältigenden Enthusiasmus und Beifallssturm hin. — Schlüfslich noch ein Wort an den Herrn Musikdirektor Möser. Vielleicht ist es Zufall, — bis jetzt haben wir aber noch keine Ouvertüre unter seiner Leitung gehört, an welcher nicht auch der nachsichtigste Beurtheiler gar Vieles hätte aussetzen müssen. Schon in Nr. 18 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung wurde von einem Ref. bei Gelegenheit der Titus Ouvertüre (im Hummelschen Konzert) die Frage aufgestellt, ob es wohl immer am Orchester läge, wenn Flöte und Oboe nicht recht zusammenstimmten. Dieselbe Ouvertüre ist neulich im Opernhause, gleichfalls unter Mösers Direktion, auf eine Schauder erregende Art ganz unsinnig heruntergejagt worden, und in dem diesmaligen Guillouschen Konzert wurde der schöne Einsatz der Blasinstrumente zu Anfange der Cherubinischen Lodaiska Ouverture (die übrigens ganz gut exekutirt wurde) durch Fagott und Oboe ganz herzzerreifsend verstümmelt. Ist denn ein Dirigent blofs Metronom? Hat er nur Hände zum Taktschlagen? nicht auch ein Gesicht, um sich bei derlei Stellen wie die oben bezeichnete, nach den Spielenden hinzurichten? Es ist wahrlich nicht damit abgethan, das Fehlerhafte in den Konzertproben zu bemerken, sondern es so lang wiederholen zu lassen, bis es fehlerfrei exekutirt wird. Am Abend der Aufführung ist das Orchester für alle und jede Fehler — vorsätzliches Auflehnen gegen den Direktor abgerechnet — unverantwortlich, und die ganze Schuld des Mifslingens fällt auf den Dirigenten zurück. Wir haben in Spontinischen Opern niemals falsche Einsätze, oder dergl. gehört. „Ja, vor Spontini haben die Leute Respekt, und nehmen sich zusammen“ Gut! so flöfst ihnen Respekt ein, komponirt eine rechtschaff'ne Oper, eine Sinfonie, zeigt ihnen, dafs wenn ihr auch nicht gleich Spontini, doch ein achtungswerther Komponist seid. Aber mit einer Polonaise ist's noch nicht abgethan; man kann ein vortrefflicher Violinspieler und dabei ein sehr mittelmäfsiger Musikdirektor sein. A — Z.

Königstädter Theater.

Der lustige Schuster von Pär.

An unermüdeter Thätigkeit läfst das königstädter Theater eben nichts zu wünschen; wenn es nur erst seinem Fleifs eine bessere Richtung gegeben hat, dann wird die Theilnahme des Publikums und die Erwartung der hiesigen Kunstfreunde von ihm gewifs vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Leicht ist die Aufgabe wahrlich nicht, neben einem so glänzend ausgestatteten Hoftheater, neben dessen Vorrecht an den ausschliefslichen Besitz fast aller klassischen Werke, neben den Beschränkungen auf bestimmte Gattungen — dann nach mancherlei Verirrungen und neben den dringenden Ansprüchen der Gegenwart, dieser Bühne eine stabile Wirksamkeit und Existenz zu bereiten; darum mufs der wohlwollende, für die Bühne interessirte Kunstfreund seine Ansprüche weder zu schnell erfüllt sehen wollen, noch für den Augenblick zu hoch spannen.

Und so kann man es nicht unbedingt mifsbilligen, dafs die Königstädter Pärs lustigen Schuster auf das Repertoir zurückgeführt haben, wenn gleich dieses Machwerk zu einem der flachesten des flachen Pär gehört. Die Fabel ist, so viel wir wissen, ursprünglich deutsch (Weifse's verwandelte Weiber, oder der Teufel ist los) dann in das Französische übersetzt, von da zur italienischen Oper geworden und endlich mit deutschem Text und Pär's deutsch-italischer Musik zu uns zurückgewandert. Demungeachtet scheint uns die Grundlage wol einer vierten oder fünften Bearbeitung werth — und das ist bei diesem und ähnlichen Fällen der Mifsgriff der königstädter Direktion, dafs sie ältere Sachen, wenn sie sie ergreift, mit Haut und Haar, Perücke und Manschetten zurückführt, statt das Haltbare an ihnen aufzusuchen und sich für neue Gestaltung Dichter und Komponisten zu gewinnen. — Ein guter, aber gegen seine Gattin zu schwacher Vornehmer, diese durch die Schwäche des Gatten bis zum unleidlichen Hausteufel verzogen, gegenüber ein lustiger Schuster, arm, aber Herr im Hause, glücklich mit seinem Weibchen lebend, die von keiner bessern Anlage sein mag, als die Vornehme, aber besser ehelich erzogen — und nun diese Frauen durch Zauberei vertauscht, so dafs die Vornehme, ohne das Bewufstsein ihrer selbst zu verlieren, einen Tag lang in die Gewalt des Schuhmachers kommt und von Allen als die Schusterin angesehen und — erzogen wird, die Schusterin aber unterdefs die ersehnten Freuden des vornehmen Lebens geniefsen darf, bis beide froh und gebessert zu den Ihrigen zurückkehren — aus diesem Stoffe liefse sich eine artige Posse bilden, statt der, wie es jetzt aussieht, langweilig gedichteten und elend komponirten Oper.

Ausgezeichnet, wie immer, war Hr. Spitzeder und nächst ihm Fräulein Sontag, das Schusterpärchen. M.

Aus Berlin. Am 21. März gab Herr Kammermusikus Hubert Ries sich in einer von ihm veranstalteten Abendunterhaltung in einem von seinem Bruder Ferdinand Ries brav komponirten Quartett als treff-

lichen Geiger zu erkennen. Ausserdem führte er mit Herrn Musikdirektor Möser und den Herren Lenz, Krautz und Barnewitz Beethovens unvergleichliches C-dur-Quintett und mit den Hrn Lenz, Krautz, Schlechter, Gabrielsky Hambuch, Pfaffe, Griebel und Schunke Spohrs hier noch nie gehörtes Nonett aus. Wahl und Ausführung der Kompositionen waren gleich lobenswerth und befriedigend. M.

Frankfurt a. M., den 14. März 1827.

Seit langer Zeit haben die geehrten Leser in dieser Zeitschrift nichts Neues von unserer Stadt gelesen, und werden sich um so mehr wundern, da Frankfurt bekanntlich ein Platz ist, an dem so manches Grofse für die Tonkunst geleistet wird, und an welchem sich stets die gröfsten Künstler hören liefsen.

Ich beeile mich daher, die durch eine Aenderung des Referenten entstandene Lücke in den Berichten über die hier statt gehabten Kunstgenüsse nach Vermögen auszufüllen.

Das Erscheinen einer neuen Oper: Der Raugraf, in Musik gesetzt von Femy, fesselte am meisten unsere Aufmerksamkeit. Viele wirkliche und vermeinte Hindernisse hatten sich der Aufführung dieses Werks entgegengestellt, und grofse Geister mufsten beschworen werden, bis dieselbe statt fand.

Herr Femy, ein französischer Komponist, der ohngefähr zwei Jahre in unserm Orchester angestellt war, hat während seines hiesigen Aufenthalts diese Oper angefangen und vollendet. Ueber den innern Gehalt der Oper haben sich zwei Recensenten von hier heftig entzweit, indem der eine dieses Werk zu einem Meisterstück machen will, indessen es der andere unter aller Kritik findet. Beide ermangeln daher nicht, in ihren Zeitschriften sich feindlich anzufallen und das Publikum durch Beweise und unterhaltende Witze für sich zu gewinnen.

Was meine Meinung betrifft, so bin ich überzeugt, dafs beide in ihren Aeufserungen zu weit gegangen sind, die Oper nicht gerade ein Meisterwerk zu nennen, aber noch weit weniger zu verwerfen ist, indem bei vielen Stellen die Spuren von grofsem Talent hervorleuchten. Ueber das ganze Werk ist ein lebhaft feuriger Geist verbreitet und der korrekte Satz nicht abzusprechen.

Der Komponist, obschon Franzose, hat eine Arbeit geliefert, die man mit Recht deutsch nennen kann. Sie ist weit entfernt von allen französischen Modekompositionen und am wenigsten kann man sie flach nennen. Herr Femy hätte vielmehr mit dem reichen Flufs seiner Ideen sparsamer sein, und die einzelnen Themas reicher ausarbeiten sollen, wodurch das Ganze an Reiz gewonnen hätte. Die vortreffliche Instrumentirung verdient besonders Lob, obgleich sie die Aufführung, wegen der grofsen Anstrengung für das Orchesterpersonale, etwas erschwert. Der Raum ist mir zu beschränkt, um mich jetzt in eine ausführliche Beurtheilung der einzelnen Piecen der Oper einzulassen; ich werde jedoch auf Verlangen das Nähere in einem eigenen Berichte mittheilen. Sie ward bis jetzt drei Mal gegeben und hat recht wohl gefallen, besonders die letzte Aufführung, die man die gelungenste nennen kann. —

Neue Opern haben wir hier weiter keine gehört, selbst noch nicht Webers Oberon oder Wolframs bezauberte Rose; doch wird vielleicht die herannahende Messe unsere Wünsche befriedigen. —

Konzerte fanden diesen Winter ziemlich viele statt. Madame Katalani ist im Flug an uns vorüber gerauscht, indem sie zwei musikalische Unterhaltungen mit gewohntem Beifall und ihren bekannten Singstücken gab.

Auch Herr Iwan Müller, Herr Ferd. Ries, und die bekannte Harfenspielerin Madame Longhi-Möser, die sich hier häuslich niedergelassen, erfreuten sich eines zahlreichen Publikums. Gestern konzertirten die berühmten Künstler Mad. Sessi und Herr Fränzel von München. Eine Ouverture in D von Fränzel komponirt, gefiel ziemlich wohl, dagegen hat sein Violinspiel nicht sehr angesprochen; Madame Sessi erntete rauschenden Beifall, und man sagt allgemein, dafs sie gesonnen sei, einige Zeit hier zu privatisiren.

Die abonnirten Quartetten des Herrn Kapellmeisters Guhr haben noch immer einen glücklichen Fortgang, das heifst viele Zuhörer; doch werden sie nicht mehr mit gleichem Eifer wie die ersten betrieben, die wirklich nichts zu wünschen übrig liefsen, sondern man verfällt nach und nach in ein handwerksmäfsiges Herunterspielen, was manche Abonnenten für den nächsten Winter abschrecken wird.

Die nächste Woche werden wir das Vergnügen haben, von unserm Cäcilien-Verein das Händelsche Oratorium: die Kinder Israel in Egypten; zu hören; ich werde nicht ermangeln, in meinem folgenden Bericht von der Aufführung zu sprechen.

G.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 4. April. Nro. 14. 1827.

Provinzialismen.

(Fortsetzung.)

„Pfingsten das liebliche Fest war gekommen," Kirchthüren und Häuser waren mit grünen Maien geschmückt, und die laue Mailuft spielte behaglich in den Locken, Bändern und Seidentüchern der Mädchen, die heute so erwartungsvoll zur Kirche gingen, in ungetrübter Unbefangenheit die weltlichen Dinge neben den himmlischen verfolgend. Das Unerhörte hatte sich zugetragen, der junge Postmeister hatte seine Braut heimgeholt, aber die Stadt war um die Hochzeit betrogen, er hatte sich in der Hauptstadt auf die allerneuste Art im Stillen mit ihr trauen lassen, war gleich darauf mit ihr abgereist, und hatte sich dann gegen seine Mitbürger mit einem Dejeuner abgefunden, wo es ausnehmend prächtig gewesen war, und wo die junge Frau ein halbes Duzend grofse italienische Arien zu Aller Beifall gesungen hatte. Zu alle diesem kam das Pfingstfest, das unter andern mit einer ungemeinen Kirchenmusik verherrlicht werden sollte. Alle Dilettanten des Orts, den Gerichts-Sekretair und seinen Bruder an der Spitze, hatten sich dazu vereinigt, die junge Frau Postmeisterin war bewogen worden mitzusingen, und die Woche war unter stetem Probiren und Ueben hingegangen. Besonders beschäftigt war der Aktuar gewesen, denn sein Paukenwirbel genügte ihm nicht, — wäre nur noch so viel Zeit, sagte er zu seinem Bruder, so ginge ich noch nach der Hauptstadt und nähme ein Paar Stunden darin. Erwiederte ihm auch dieser, dafs man es so genau nicht höre, so fuhr er erst recht auf: Bruder, ich traute Dir mehr Einsicht zu! Was gehn mich die Andern an! Ich selbst mufs mir genügen! Wie kann ich die Sprache, die das Instrument in meinem Dienste laut werden lassen soll, dem Hörer vernehmlich und glaubhaft ins Herz hineinreden, wenn ich stammeln, oder nur noch ans Aussprechen denken mufs? Es darf so zu sagen, gar nichts Körperliches mehr zu vernehmen sein, lauter Geist, reine Empfindung! Und nun denk' Dir solch einen Wirbel, wo man statt des rollenden Tons noch die Schlägel vernimmt, einen Wirbel, wo die Töne nicht fliefsen wie ein voller Strom, sondern lückenhaft kommen, wie Korn auf einem dürnen schlechtbesäeten Acker! Nur eine Stunde, sag' ich Dir, bei dem Hofpauker in der Hauptstadt, und es sollte anders kommen!

Dennoch war Alles jetzt zur Aufführung gediehen, die Glocken läuteten, die Orgel präludirte, die Instrumente stimmten, und man hörte gedämpft des Aktuars Wirbel. Der Gottesdienst hub an, und draufsen in den Strafsen wurde alles still, bis auf einzelne Kinder, die aber leiser spielten wie sonst; nur die Vögel, die ihre Nester in die Kirchenfenster hineingemauert hatten, schrien munter fort, und hoch im Blau schimmerte ein Flug Tauben. Dorothea, an der heute die Reihe des Zuhausebleibens gewesen war, trat herzinnig froh in die Thüre, die Hände unbewufst gefaltet, um so viel sie konnte an der Andacht da drinnen Theil zu nehmen. Die Gemeinde und die Orgel schwiegen nun, es war eine Weile Alles still, plötzlich aber erschallten die Instrumente. Ach, jetzt fangen sie an, rief sie,

wer doch dabei wäre! Ob sie sich wohl ängstigt, die neue Postmeisterin! Die arme kleine Frau! Sonderlich lustig und frisch sieht sie nun wohl eben nicht aus, aber gut singen thut sie doch wohl für den der's versteht. Aber warum sie nur immer italienisch singt, — ob es etwa so wenig gescheut ist, dafs sie es auf deutsch nicht sagen mag? — Mit Verwunderung sah sie jetzt, dafs sich die kleine Thurmpforte öffnete, die zur Orgel führte, und dafs ein röthliches Antlitz daraus hervorleuchtete, das Niemand gehören konnte als dem Aktuar. Der war es auch. Wunderliche Gedanken waren in ihm aufgestiegen wie die Musik anhub, und 92 zu pausirende Takte vor ihm lagen, er mufste sich denken, wie Dorothea nun allein in der Apotheke sei, und wie sie da jetzt wirthschafte und handthiere. Ein grofser Entschlufs wurde plötzlich reif, es drängte ihn hinunter zu ihr, er schlich sich fort. Dorothea sah ihn nicht ohne innere Bewegung kommen, sie wufste sehr wohl — eine Jede weifs es, sei sie auch noch so unbefangen — was in dem Herzen des Aktuars vorging, wenn er auch nie gewagt hatte es ihr zu sagen. Mein Gott, was spricht er aber nur mit sich, rief sie nun, als er näher kam. Jetzt war er da, — zwanzig, sagte er, — Guten Morgen Dorothea, ich — ein und zwanzig! — darf Er denn so aus der Musik herausgehen, fing sie verwundert an, — zwei und zwanzig! rief er dazwischen — brauchen sie Ihn denn nicht und seine Pauken? — O Gott Dorothea, störe mich nicht — drei und zwanzig, rief er. — Weiter liefs ihn ihr helles Lachen nicht reden: was hat Er denn mit seinem närrischen Zählen? — O Himmel ich pausire ja, Dorothea, — vier und zwanzig! und fehl' ich, so bist Du Schuld, Du allein! Ach ich wollte — fünf und zwanzig! — Sie aber fühlte sich durch seine Verlegenheit aus aller Noth, die sonderbare Furcht die sie ergriffen, als sie ihn kommen sah, bei der sie nicht wufste, sollte sie bleiben oder fliehen, hatte sich in den fröhlichsten Muthwillen verwandelt, mochte er sie auch noch so bittend ansehen, er mufste sich selbst durch Zählen unterbrechen, liefs sie ihm auch ihre Hand, die er in der Verzweiflung erfafst hatte, so legte sie alles das doch ganz anders aus, und er hatte keine Zeit zum Widerlegen! Nicht wahr, rief sie lachend, eine Herzstärkung will Er haben, jene Flaschen dort haben Ihn von seinem Posten verlockt? Aber schämt Er sich nicht, so früh Morgens, vor gethaner Arbeit! Was half sein Kopfschütteln, sein Protestiren, er sah wohl, dafs der langersehnte günstige Augenblick ohne Erfolg für ihn vorübergehe, er war wohl in Versuchung, alles Pausiren und somit seine ganze musikalische Ehre fahren zu lassen, aber mit welchem Gesicht hätte er da später vor ihr das endlose Verhöhnen und Necken der Andern ertragen sollen, wie hätte er ohne den alten langbewährten Ruhm wieder vor sie hintreten können? Die letzten Takte nahten, er ging, zählend, aber Verzweiflung im Herzen, und alles Glück aufgebend. Wie er schied, that es ihr wohl leid, so hart gewesen zu sein, aber hatte sie doch in dem Augenblick gar nicht anders gekonnt!

Als nun die Kirche aus war, und die Gäste wieder in der Apotheke versammelt, erhuben sich Reden mancherlei Art. Niemand aber wagte es, den Triumph des Postmeisters zu bestreiten, der siegreich mit seiner Frau vorüberschritt und stolz in die Apotheke hineingrüfste. Alle mufsten bekennen, dafs seine Frau die einheimischen Sängerinnen übertroffen habe. Aber Alle sahen auch mit Bedenken in die Zukunft, Alle fühlten, wie nun Postmeisters immer mehr das Scepter der Musik an sich reifsen und eine wahre Tyrannei der Kunst ausüben würden. Schon lange bestand ein Gegensatz in dem stillen Musiktreiben des Gerichts-Sekretairs und seiner Freunde und dem lauten Prunken mit Musik im postmeisterlichen Hause; erstere, gewöhnlich die stille Musik genannt, verfochten lebhaft die Harmonie, in einem unschuldigen Irrthume, nämlich weil sie Harmoniemusik bliesen, letztere die Melodie, weil sie sangen. Bisher war indessen Beides friedlich neben einander hergegangen, aber nun sahen die Harmoniker ihre Unterdrückung nahen, ohne ihr eben vorbeu-

gen zu können. Morgen war der gefürchtete Lundi, auf den Alle mit Gewicht geladen waren. Einstweilen fanden sie jedoch einigen Trost in den heutigen Leistungen, sie lobten und erfreuten sich gegenseitig, wie Alles so gut gegangen sei, nur der Aktuar schwieg ernsthaft, so freundlich ihn auch Dorothea im Bestreben ihre Härte wieder gut zu machen, ansah, — er mufste es ja nur für Hohn und Muthwillen halten, er fürchtete sogar, sie möchte sein Wagstück verrathen und ihn dem Spötteln der Andern aussetzen. Sein Bruder sagte ihm freundlich: Dein Wirbel war aber recht gut heute, Bruder! doch er schüttelte nur mit dem Kopfe, und blieb ernsthaft.

Glänzender war aber nie ein Lundi gewesen, als der nun am zweiten Pfingsttage im Hause des Postmeisters statt fand. Alles war gethan; von der einen Seite der Stadt Sand in die Augen zu streuen, von der andern, der Fremden zu imponiren. Die stille Musik war eingeladen worden, die Postmeisterin Mutter in einer deklamatorischen Leistung zu unterstützen, und mit weichen Tönen das Unglück einzuleiten, was ihr Mund dann aussprechen sollte; zu einer Probe war aber keine Zeit gewesen und die Harmoniker fürchteten das Schlimmste. Vorher aber, nachdem Manches gesprochen, und viel verbeugt und geknixt worden war, erhub sich der Gesang, eine grofse italienische Arie nach der andern, mit immer gleichem Erfolg von der Fremden vorgetragen. Alles verstummte neben ihr, so freundlich sie auch Andere zum Singen aufmunterte, — wer hätte es bei dem Bewufstsein des Uebergewichts thun mögen, das auf den Gesichtern der Wirthe lag; die höflichen Bitten der kleinen sanften Frau halfen nichts, Alle wurden nur noch schüchterner und blöder, bis ihr Mann hinzutrat, mit grofsem Lärm ausrufend: Ei Sie werden sich doch nicht zieren, wer wollte solche Umstände machen, ich lasse Sie nicht los, bis Sie gesungen haben! Mit diesen und ähnlichen Zureden wurde denn eins der armen Kinder zum Pianoforte hingedrängt, um da mit unsichrer und halber Stimme etwas zu singen, was Alle schon oftmals gehört hatten, und um als ein Opfer dem neuangekommenen Musik-Moloch in die Arme geworfen zu werden. Dieser, die gute kleine Frau nämlich, lobte Leistung und Musik auf's freundlichste, auch wollte sie nachher nichts mehr singen, aber es war noch eine so lange Zeit bis zum Abendessen mit Musik auszufüllen! Nach jeder neuen Leistung trat der junge Postmeister noch triumphirender einher wie zuvor, sich vergnügt die Hände reibend; es war ihm die süfseste Befriedigung einen so trefflichen Musikabend arrangirt zu haben, und Jedermann zu so einstimmigem Beifall zwingen zu können. Er brauchte diese Beistimmung der Andern nothwendig zu seinem eignen Genufs, er hörte eifrigst auf der Andern Urtheil, um sich eins zu bilden. Es war ihm in der Hauptstadt immer fatal gewesen, wenn er sich im Theater mit schweigsamen Leuten in einer Loge befunden hatte, er war dann genöthigt gewesen, sein Vergnügen oder seine Langweile bis zur Zeitung am nächsten Morgen aufzuschieben. Wenn er zu einem öffentlichen Belustigungsorte ging, quälte es ihn, dafs nicht alle Leute desselben Weges und nach demselben Orte gingen; diese Verschiedenheit in den Richtungen störte ihn in seinem Genusse. Auch war es ihm dort begegnet, dafs er bei einem Konzerte Abends an der Kasse gefragt hatte: ob noch Billette vorräthig seien, fest entschlossen, nur dann eins zu nehmen, wenn sie alle schon vergriffen; dafs er aber auf die vorschnelle Antwort des Kassierers: es seien noch viele vorräthig, jenem kalt erwiedert hatte: dann könne er keins gebrauchen, und ruhig wieder davon gegangen war. In gleichen Gesinnungen trat er jetzt bald zu diesem, bald zu jenem, mit zufriedenem Blick seinen Beifall und sein Lob herausfodernd und ausrufend: Nicht wahr, es geht vortrefflich heute Abend! Was sagen Sie zu der Stimme meiner Frau, — ein schöner Sopran; Und die Fertigkeit! Wie gefällt Ihnen ihre Schule? Und die Gäste bekannten, wonach man sie nur inquirirte, selbst die in einem Winkel zurückgedrängten Stillen priesen, wie sie mufsten. Als ihnen aber der Post-

meister den Rücken gedreht hatte, sagte der Gerichtssekretair sanft kopfschüttelnd zu seinem Bruder und den andern Freunden: Es ist ja doch nichts fürs Herz! Ach Gott, wenn ich sonst meine selige Braut singen hörte, etwa ihr Lieblingslied:

Es stand ein Sternlein am Himmel
Ein Sternlein guter Art,
Das thät so lieblich scheinen,
So lieblich und so zart.

so wurde mir dabei ganz anders zu Muth! die Freude war gar nicht so unbändig, und die Traurigkeit gar nicht so bodenlos, wie heut zu Tage, und vom Verwundern und Ueberraschen war gar keine Rede! Es war Alles so natürlich!

Bruder, sagte der Aktuar, das macht, weil sie sang! Wenn ich mir so denke, dafs solch ein frisches Mädchen wie — er schwieg plötzlich. Ja, frisch und fröhlich war sie, die Selige, schlofs der Andere mit leiser Stimme.

Endlich kam das Deklamatorium. Die Harmoniker stimmten, die Postmeisterin Mutter, in fantastischem Anzuge, einen rothen Turban auf dem Haupte, einen grofsen Shawl über die Schultern, erhob sich Musengleich, Alles ordnete sich und schwieg erwartungsvoll. Unglücklicherweise aber hatte der arrangirende Sohn nicht Rücksicht darauf genommen, dafs in dem Musikstücke einige Stimmen unbesetzt blieben, er hatte deren so viel ausgetheilt, als Musiker anwesend waren, und sich um die übriggebliebenen nicht bekümmert. Die Musik fing an, und zog sich trotz der mangelnden Instrumente eine Zeitlang noch glücklich genug fort. Jetzt aber hätte das Solo eines dieser fehlenden eintreten sollen, nnd es entstand plötzlich eine Pause, die Postmeisterin, überrascht durch ein so baldiges Aufhören der Einleitung, räusperte sich schon um anzufangen, als ihr die andern einfallenden Instrumente das Wort noch zur rechten Zeit abschnitten. Wieder sollten die fehlenden Instrumente erklingen, — neue längere Pause, — nun glaubte sie es gewifs an der Zeit, und fing ihren Spruch gewichtig an, aber die alten taktfesten Spieler liefsen sich nicht irre machen, und unterbrachen dreist ihre Rede. Neue Pause — jetzt mufste der rechte Augenblick doch endlich gekommen sein: mit gesteigertem Affekt ertönten ihre Worte, da fiel die unglückliche halsstarrige Musik von Neuem ein, und nun hielt sich der Unwille der Rednerin nicht länger, Rolle und Shawl schleuderte sie von sich, und in die allgemeine Bewegung der Gesellschaft, in das Rascheln und Flüstern der Einzelnen, in die leisen Ausrufungen und Verwünschungen der Harmoniker warf sie spitze höhnische Worte, wie Feuerbrände, sprach laut von Ungeschicklichkeit und Abgunst, Unbeholfenheit und Kabale. Alle geriethen mehr und mehr in Bewegung, die Stimmen wurden lauter, die Reden anzüglicher, bis der Gerichtssekretair mit ungewöhnlicher Festigkeit auftrat, und erklärte: die Anmaafsungen dieses Hauses hätten ihren höchsten Gipfel erreicht, es sei unmöglich, länger hier zu verweilen! Jetzt kannte der Zorn der Postmeisterin keine Gränzen mehr, sie rief: es sei ihr eben recht, von solchem Ungeschmack befreit zu werden; Leute die sich mit Bärenmusik abgäben, möchten sich immerhin an ihren Querpfeifen und an ihren Trommeln ergötzen, von höherer Bildung und Kunst hätten sie aber keinen Begriff! — Bärenmusik, Querpfeifen, Trommeln, fuhr der Aktuar auf, hochroth im Gesicht, ja Frau Postmeisterin, lieber mit Bären als mit — Sein Bruder aber sah ihn bittend an: sprich nicht, schilt nicht, ermahnte er ihn, komm nach Hause. Er wollte aber nur heftiger auflodern, da sah er plötzlich Dorotheens Augen blitzen, sie stand in seiner Nähe, und freute sich über seinen Muth und seinen Zorn, sie hätte sich gern selbst der Postmeisterin gegenüber gestellt und die Fehde ausgefochten. Ihm kam es aber wieder vor, als lache sie über ihn und als spotte sie seiner, und er schwieg halb verlegen, halb verstockt. Unterdessen waren Alle aufgestanden, die grösere Hälfte der Gesellschaft suchte nach Tüchern und Hüten, die Mütter riefen nach ihren verstummten Töchtern, die Musiker packten ihre Instrumente ein, und die Partei der

Harmoniker verliefs verstimmt die Gesellschaft.

(Schluſs folgt.)

II. Recensionen.

1. Le Souvenir, Variations pour le Pianoforte composée et — par Joseph Czerny. Oeuvr. 56. Vienne chez Cappi et Czerny. Pr. 45 Kr. C. M.
2. Variations pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons Alto et Vclle obligato (Flute, 2 Clarin., 2 Cors et Contre-Basse ad lib. composée et — par Joseph Czerny. Oeuvr. 57. Vienne chez Cappi et Czerny. Pr. 2 Fl. 30 Kr. C. M.

Wir können eben nicht viel zum Ruhme dieser Kompositionen sagen. Aus beiden lernt man Herrn Joseph Czerny als brillanten Klavierspieler kennen und schätzen, in tondichterischer Hinsicht ist weiter Nichts zu erwähnen. — Variationen sind eine sehr schwierige Aufgabe für den Komponisten, eine Aufgabe die selbst die gröfsten Meister vielfach ungelöst liefsen, obwohl sie deren Lösung versuchten, wie das die vielen Themas mit Variationen von Mozart, Haydn, Beethoven beweisen. Die frühere Art, einen Gedanken zu variiren, bestand meistentheils nur in der Erfindung kontrapunktischer Wendungen,(Bach und Händel) ein Weg, den Ref. in neuester Zeit noch einmal betreten sah in einer zu Wien herausgekommenen Suite von Variationen, die, wenn wir nicht irren, ein Erzherzog von Oestreich seinem Lehrer Beethoven (oder dieser dem erlauchten Schüler?) dedizirt hat. Aber wie gesagt, früher schon hatte Mozart, Haydn und Beethoven diese Bahn verlassen. Jeder von ihnen hat der Nachwelt ein Meisterstück in dem Fache der Variations-Komposition hinterlassen: Mozart das G-dur Thema $\frac{2}{4}$ für das Fortepiano à 4 mains, Haydn das östreichische Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser in einem seiner Quartetten, Beethoven die bekannten As-dur Variationen in seiner Klaviersonate, deren ersten Satz sie bilden. Ihre Nachfolger erfafsten die Sache allein von der technischen Seite, an Fruchtbarkeit mit einander wetteifernd, obwohl niemand den Wiener Abbè Gelinek zu erreichen im Stande war. Nur wenige versuchten es, wie wir's in den drei genannten Vorbildern geleistet finden, jeder Variation und der in ihr durchgeführten Figur einen bestimmten Karakter zuzutheilen — am meisten wohl gelang dies C. M. v. Weber und unserm verdienten Landsmann Berger, namentlich schliefsen sich die Variationen beider über: „Schöne Minka" schon an Sonaten-Kompositionen an. — Um auf Herrn Czerny zurückzukommen, so scheint er uns ein moderner Gelinek sein zu wollen, und dabei wird nicht nur er, sondern auch Verleger und Publikum ihre Rechnung finden. No. 1 der angezeigten Stücke behandelt ein Thema aus Aubers Maçon, und ist für nur mittelmäfsige technische Fertigkeit berechnet. Eine weit gröfsere Ausbildung der Hände verlangen die Variationen Nr. 2 über ein Favoritthema aus Rossinis Semiramis, mit Quartett- oder Orchester Begleitung. Interessante Figuren hat Ref. in beiden Werken nicht entdecken können, sie sind aber sammt und sonders dankbar für den Spieler, und dies dürfte ihnen einiges Interesse verleihen. — Der Notendruck ist klassisch. — 4.

Koblenzer Liedertafel. Zweites Heft, enthält sechs Gesänge für (vier) Männerstimmen von M. Zwing. 16tes Werk. Mainz bei Schott, Pr. 2 Fl.

Es gehört nicht nur Talent überhaupt, sondern ein ganz eignes, besonders zur Komposition vierstimmiger Männergesänge. Die Lieder des Herrn M. Zwing, dessen Bekanntschaft wir hier zum erstenmale machen, verrathen das letztere nicht, obwohl man ihnen das erstere defshalb noch nicht absprechen darf. Am gelungensten als Komposition betrachtet erscheint uns Schlegels: „Kleine Frauen, kleine Lieder!" Doch glaubt Ref., dafs die Textesworte zum Zweck einer Liedertafel wol

noch einer andern Auffassung fähig gewesen wären. Der Kanon à 4 voci über die Worte: „In bello Mars lex est, in pace Ars lex," zeugt von Gewandtheit in Behandlung der vier Stimmen, aber die Erfindung des Themas ist eben so uninteressant, als der Witz des Textes abgeschmackt. — Im Allgemeinen nähern sich die hier erschienenen Gesänge den v. Call'schen dieser Gattung, ohne die Leichtigkeit derselben — namentlich im Melodieenfluſs — zu besitzen. 4.

Geistliche Musik. I. Agnus Dei, II. Ave Maria, für Sopran, Alt, Tenor und Bafs, mit Pianoforte Begleitung in Musik gesetzt von B. Klein. 1stes Heft. Pr. 14 Gr. Verlag und Eigenthum von Trautwein in Berlin.

Beide genannte Musikstücke zeichnen sich sowohl durch einen sehr flieſsenden und angenehmen Gesang, als auch durch eine geschickte Bearbeitung und Durchführung der Gedanken so vortheilhaft aus, wie dies selten bei kleinen Gesangstücken der Fall ist; hauptsächlich aber dadurch, dafs sie leicht zu exekutiren sind, wenn sie auch von einem kleinen Chore, ja selbst nur von 4 Personen gesungen werden, weshalb sie allen Gesang-Vereinen sehr zu empfehlen sind.

Ersteres der erwähnten Stücke, das Agnus dei, aus H-moll, Tempo Andante molto, fängt mit einem einfachen harmonisch begleiteten Gedanken an, der sich einige Zeit hindurch über die Worte Agnus dei, qui tollis peccata u. s. w. ausspricht. Das Ganze zerfällt aber bei näherer Betrachtung in zwei Theile, von denen der erste wiederum aus 2 Sätzen besteht. Der erste Gedanke über agnus dei bildet das Thema des Stücks; diesem folgt ein zweiter Gedanke über die Worte miserere nobis; beide werden auf eine edle und mannigfaltige Weise einige dreifsig Takte abwechselnd durchgeführt, und schlieſsen dann in der Dominante der Tonart. Hierauf tritt das Hauptthema (Tempo più moto), allein vom Discant wieder aufgenommen und von den andern Stimmen nachher imitirt, mit den Worten: dona nobis pacem, wieder ein und endigt, nachdem es einige 40 Takte hindurch lobenswerth fugirt ist, und von den Worten agnus dei einfach und zweckmäfsig einige Takte lang unterbrochen, mit den zuletzt erwähnten Worten und einem würdigen Schlusse.

Was Rezensent jedoch an dem gedachten Stücke, unbeschadet des vorerwähnten gerechten Lobes, noch zu bemerken gefunden, ist eine gewisse Monotonie in der Modulation des Stücks, in musikalischer Hinsicht betrachtet, welche besonders pag. 4. in der 2ten Gesangreihe bei den Worten miserere sehr fühlbar ist. Hier konnte die dargebotene Gelegenheit benutzt werden, den Ausdruck des Textes durch eine Ausweichung in der Harmonie zu verstärken, wodurch das Ganze an Interesse gewinnen würde. Rezensent richtet diese Bemerkung insbesondere an den geschätzten Herrn Verfasser, der am besten beurtheilen wird, ob diese Veränderung nicht wesentlich zur Vervollkommnung des erwähnten Stücks beitragen würde.

Das zweite Stück, das Ave Maria aus E-dur, Tempo Andante ma non troppo in 3 Abschnitte zerfallend, hat mit dem Vorigen in Hinsicht der Form dasjenige gemein, dafs der erste Satz gleich Anfangs so gedacht ist, dafs er auch gegen das Ende des Stücks und mit den nachfolgenden Textesworten als Fughette behandelt, zweckmäfsig wieder eintritt. Was aber besonders dieses Stück von dem ersten vortheilhaft unterscheidet, ist der in A-dur eintretende Mittelsatz, der sehr schöne, natürliche Imitationen und interessante Modulationen enthält.

Der erste Satz fängt mit einem 2 stimmigen Gesange der Sopran-Stimmen über die Worte: ave Maria an; darauf imitirt nach 2 Takten der Tenor, und nach dem 3ten der Bafs den nämlichen Gesang. Diesem ersten Gedanken werden auch später die Worte: gratia plena untergelegt, mit Ausnahme der Worte Dominus tecum, welche mehr deklamatorisch gesungen werden; die ersten Worte

wiederholen sich nun und schliefsen diesen Satz in der nämlichen Tonart. Nun tritt der zweite Satz (Tempo più moto) mit den Worten benedicta tu sehr wirksam in A-dur ein, und schliefst nach einer lobenswerthen einige 20 Takte langen Durchführung in H-dur. Hierauf folgt ein dritter Satz, den ersten Gedanken als Fugenthema aufnehmend, welcher nach regelrechter und interessanter Bearbeitung mit einem affektvoll gesteigerten Amen den Schlufs bildet.

Sechs Wanderlieder von W. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte, von Heinrich Marschner. Opus 36. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 20 Sgr.

Diese Lieder zeugen von dem gewifs sehr erfreulichen Talent und der Bildung ihres Komponisten. Gefällige Bewegung der Melodie, angemessene Harmoniefülle, karakteristischer, öfters eigenthümlicher Ausdruck zeigen sich fast in jedem einzelnen Liede und machen das Heft empfehlenswerth. Allein — in jedem einzelnen Liede scheint sich hervorzuthun, dafs die Wärme des ersten Impulses im Komponisten nicht ausgehalten, sondern einer technischen Bildung und Routine die Vollendung überlassen hat; der Eintritt dieser Stellvertretung ist so deutlich erkennbar, dafs Ref. statt näherer Auseinandersetzung sich begnügen darf diesen unerwünschten Verwandlungspunkt in ein paar Liedern nachzuweisen. Er findet sich in No. 2 (Seite 5) in der letzten Zeile nach dem Halt in No. 4 (Seite 12) in der zweiten Zeile nach dem Halt. Nimmt man nun bei dieser Erscheinung die Wahl der Lieder und des Titels „Wanderlieder" in Erwägung, so liegt die Erklärung jenes Mangels an Ausdauer nicht fern: Herr Marschner ist, wie es scheint, durch die Theilnahme des Publikums an Uhlands und Kreuzers Wanderliedern zu einer Nachfolge verlockt worden und giebt uns nun die Früchte eines äusserlich angeregten Vorsatzes, statt eines innern Antriebes. Dabei hat er denn geleistet, was ein talentvoller und geschickter Tonsetzer jederzeit vermag; er hat sogar bewiesen, dafs er in beiden Eigenschaften dem Vorgänger überlegen ist. Aber er hat auch demungeachtet nicht soviel Wärme und so reinen Erguſs empfinden lassen, als mit geringern Kräften jener.

Gewifs ist nichts verderblicher für Künstler, als das Unternehmen von Arbeiten ohne wahre Begeisterung; es ist der nächste Weg zur Manier und Handwerksmäfsigkeit.

M.

Polonaise brillante pour le Pianoforte par H. Herz. Op. 25. Bonn, bei Simrock. Preis 3 Francs.

Polonaise? Ja. Brillant? Ja. Für das Pianoforte sehr applikabel; komponirt aus modernen Sänftlichkeiten und Fingerkapriolen. Vom Herz? Nein, herzlos, von einem pariser Frack komponirt. Op. 25? Warum nicht 2500? Kann Herr Herz nicht zehn solche Modeartikel bei jeder Indigestion machen? Bei Simrock? Das ist die verdiente Handlung, die uns unter so vielem andern Trefflichen die Partituren der Beethovenschen Symphonien gegeben. Möchten wir bald Anlafs haben, sie für gute Ausgaben gebührend zu loben. M.

Ouverture de l'Opera le siège de Corinthe pour le Pianoforte par Rossini. Berlin bei Schlesinger. Preis 16 Pfennige.

Unter den miserabelsten Ouvertüren Rossini's die miserabelste und keines weitern Wortes werth.

Sie ist nur angezeigt, damit wir die Verlagshandlung erinnern, dafs es einer so achtbaren und verdienten Handlung und einem so wohlbegründeten, nicht jedes Verdienstes bedürftigen Hause wohl anstände, sich mit so elendem Zeuge, das kaum des pariser Publikums werth ist, gar nicht zu befassen und in den Verlagskatalogen die Namen Beethoven, Spontini, Weber, Mendelssohn und Löwe von solcher Nachbarschaft frei zu erhalten.

M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 28. März 1827.

Statt dafs wir heute Mad. Katalani, die heiser geworden, im Opernhause bei doppelt grofsen Opernpreisen hören sollten, hörten wir Mad. Seidler, im Konzert-Saale des königlichen Schauspielhauses, in dem von ihr veranstalteten Konzerte. Dasselbe begann mit einer Ouvertüre von Spontini, zu Milton, die im Publikum grofsen Beifall fand. Hierauf sang Madame Seidler so schön, wie man es von ihr zu erwarten berechtigt ist, eine Kavatine von Meyerbeer aus dessen Crociato, ein Musikstück, das uns zu keiner nähern Betrachtung auffodert. Dann spielte der junge Wörlitzer Hummels Klavierkonzert in F-moll. Dieses Konzert erfodert mehr, als in solcher Jugend geleistet werden kann. Wenn auch die mechanischen Schwierigkeiten welche das Konzert hat, überwunden werden, so vermifst man doch Eindringen in den Geist des Kunstwerkes, und dieser ist der Zweck, das Fingern aber das Mittel. Nach diesem Konzert wurde das erste Finale aus Webers Oberon ausgeführt. Wir wollen die schlechte Ausführung dieses Musikstückes hier nicht weiter berühren, sondern nur bedauern, dafs das letzte Werk eines deutschen grofsen Tondichters, und noch dazu hier in Berlin, noch ehe es zur Aufführung auf die Bühne kommt, so sehr gemifshandelt wird. Wie man hört, will es die königstädter Bühne zur Aufführung bringen, doch soll es ihr streitig gemacht werden. Der zweite Theil des Konzerts begann mit Rossinis Ouvertüre zum Siege de Corinthe, und es war — eine Rossinische Ouvertüre. Nach diesem folgte ein Duett von Morlachi, gesungen von den Damen Milder und Seidler, ein gutes zahmes Musikstück, welches jedermann ruhig läfst. Hierauf spielten die Konzertmeister Herren Seidel und Hennig ein Doppelkonzert für zwei Violinen. Das Musikstück an sich ist ohne Werth, und die Herren Konzertmeister spielten jeder für sich trefflich, zusammen aber wollte manches nicht glücken. Den Beschlufs machte eine Barcarola von Dorn, gesungen von Mad. Seidler. Solche Gesänge werden die Gondoliere in Venedig freilich nicht singen, aber die sie singen, werden hoffentlich eigenthümlicher sein.

. . .

IV. Allerlei.

Kuriosa für Freunde der Oper.

In unsern Tagen hört man sich manche Stimme gegen das Prunkwesen, zu dem die Oper ausgeartet scheint, erheben. Es ist nicht mehr Spontini allein, dem man die Schuld — wenn es eine ist — beimessen darf; Webers Oberon und Spohrs Berggeist machen gleiche Ansprüche mit Alcidor und Nurmahal auf Pracht und zauberhafte Auskleidung.

Welcher Meinung und Stimmung das musikalische Publikum auch über diesen Gegenstand sei: es wird wenigstens gestehen müssen, dafs unsere Vorfahren uns hierin noch übertroffen haben. Nur zwei Beispiele als Beweis.

Die Oper Berenice von Freschi 1680 komponirt, hatte Chöre von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Reitern in eiserner Rüstung, 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tamboure, 6 Fähnriche, 6 Posaunenbläser, 6 grofse Flöten, 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielten, 6 andre, die Oktavflöten bliesen, 6 Pagen, 3 Sergeanten und 6 Cymbelisten. Zwölf Jäger, 12 Reitknechte, 6 Wagenführer für den Triumphaufzug, 6 andre für die Procession, 2 Türken, von denen einer 2 Elephanten, der andre 2 Löwen führte, füllten die Bühne, während Berenicens Triumphwagen von 4 Pferden gezogen wurde, 6 andre Wagen folgten mit Gefangenen und Beute, von 12 Pferden gezogen, 6 Kutschen vollendeten den Prachtaufzug. —

Darius von Franzesco Beverini zeigte in drei Akten 14 Veränderungen der Scene. Man sah das Schlachtfeld des Darius mit den Elephanten, welche auf ihren Rücken Thürme voll bewaffneter Soldaten trugen, ein grofses Thal zwischen zwei Bergen, die Festungswerke von Babylon, das Kriegsgeschütz des persischen Lagers, den prächtigen Vorhof eines grofsen Pallastes, das Lager der Armee mit Kriegsmaschinen, den königlichen Saal im Pallast zu Babylon, das Zelt des Königs, das Grabmal des Ninus, die Reiterei und das Fufsvolk in Schlachtordnung gestellt, ein dunkles Gefängnifs, Ruinen eines alten Schlofses und den ganzen Pallast zu Babylon.

So erzählen Busby *) und Arteaga **) vom siebzehnten Jahrhundert. A—Z.

*) Geschichte der Musik, von Michaelis übersetzt. 1822.

**) Geschichte der italienischen Oper, von Forkel übersetzt. 1789.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 11. April. — Nro. 15. — 1827.

Beethoven ist gestorben.

Trauert dem Scheidenden nicht,
Haltet im Geiste ihn nah.

**Este.

Nachruf an Beethoven.

Wär's mir verlieh'n, gleich Dir, Du hoher Meister,
Mit allgewalt'gen Klängen
Des Menschen Herz zu fassen, zu ergründen,
Dann rief' ich es in feiernden Gesängen
Dir nach in's Land der Geister,
Und jede eit'le Klage liefs ich schwinden;
Ich wollt' es freudig künden,
Dafs Deines Kerkers Riegel
Geöffnet, dafs gelöset sind die Bande,
Die Dich gefesselt an dem trüben Strande;
Dafs nun der Aar entfaltet seine Flügel,
In ungekannter Wonne
Emporschaut in das Licht der ew'gen Sonne.

Denn Eigennutz nur ist es, wenn wir trauern,
Wir haben nur verloren,
Nicht der Vollendete, der nun geschieden.
Er ist zu neuem Leben neu geboren,
Er sieht in Wonneschauern
Erfüllet, was ihm Ahnung war hinieden.
Uud ist er denn geschieden?

Hat er uns ganz verlassen?
Nein, heute und in fernen künft'gen Zeiten
Wird noch sein Geist an uns vorüberschreiten,
Wird mächtig uns im Innersten erfassen:
Dem Meister ist gegeben
In seinem Werk' auch hier ein ewig Leben.

Auch ist uns dies kein Grund zu einer Klage,
Dafs Du zu früh vollendet,
Dafs nach dem Ziel vergebens war dein Streben:
Mit Deinem letzten Werk hast Du geendet;
Wozu noch Ruhetage
In diesem wirren, ruhelosen Leben?
Ruh ist Dir dort gegeben.
Am Ziel der Wanderungen
Hat einst ein Göttersohn mit seinen Händen
Ein Denkmal sich gesetzt an der Welt Enden,
Ein Zeichen, dafs soweit er vorgedrungen;
So steht dein Werk, dem starken
Weltträger gleich an des Jahrhunderts Marken.

In diesem letzten herrlichen Gedichte
Hast Du von Deinem Leben
Ein schönes Bild vor unserm Blick entfaltet;
Ein wundervolles Bild hast Du gegeben
Der grofsen Weltgeschichte,
Geschichte, Menschenleben gleich gestaltet,
Ein Geist in beiden waltet:
Der ersten Zeiten Ahnung,
Genufs und Lust bei Spiel und muntern Scherzen,
Sehnsucht und süfse Wehmuth in dem Herzen,
Unruh'ges Drängen, Fragen, milde Mahnung —
Bis dann, allmächtig zündend,
Das Wort sich niedersenkt, Erfüllung kündend.

Und als Dein Lied zu Ende nun gesungen,
Als droben in den Sternen
Der letzte Ton ganz leise ausgehallet,
Da hat Dein Geist zu jenen seel'gen Fernen
Sich freudig aufgeschwungen;
Der ird'sche Schleier ist hinabgewallet.
Und um Dich her erschallet
Der lichterfüllte Reigen,
Den die Gestirne führen, den in Nächten,
Als Du noch mühsam rangest nach dem Rechten,
Dein Ohr von fern vernahm im heil'gen Schweigen;

Und selbst in lichter Weise
Tönest Du mit in der Gestirne Kreise.

Mein schwaches Lied, Du magst von hinnen gehen
Zu denen, die den grofsen Meister lieben
Und die sich nun betrüben,
Dafs sie fortan ihn nicht mehr um sich sehen;
Und suche sie zu scheiden,
Wenn Du's vermagst, von ihrem bittren Leiden.

Anselmus.

BEETHOVEN.

Natur, Du warst ihm Gottheit! Ahnungsvoll
Stieg er in Deiner Schachten tiefste Tiefen,
Wo seine kühne Brust entgegenquoll
Den tausend Bruderstimmen, die ihn riefen,
Wo seine Harfe mächtig überschwoll
Von allen Zaubern, die verborgen schliefen,
Bis von der Schöpfung Jubelchor durchdrungen
Sie in den grofsen Hymnus eingeklungen.

Nun drang sein Blick urkräftig durch das All'
Dafs er den Gott dem Irdischen vermähle;
Des Geistes Walten fand er überall,
Fand in der ganzen Schöpfung Klang und Seele;
So ward sein Werk des Geistes Wiederhall,
Und in dem Ton der süfsen Philomele
Wie in der Wetterwolke schwarzen Schlünden
Läfst er die Gottheit ahnend sich verkünden.

Nicht suchet nach des Werkes Meister mehr!
Der Harfe mächt'ge Saiten sind zersprungen;
Doch zeugt in heller Glorie ein Heer
Von Klängen, wie sein kühner Geist gerungen.
Und siegend schwebt er selber drüber her,
Ein Freudenhymnus, der den Stoff bezwungen;
So hat er sich, unsterblicher zu leben,
Den Armen der Natur zurück gegeben.

H. Stieglitz.

II. Recensionen.

Musique militaire.

Sinfonie pour deux Clarinettes en mi bémol, petite Flûte, 4 Cors, 2 Bassons, 2 Trombonnes, Serpent, 2 Trompettes Caisse roulante et grande Caisse. Composée par Joseph Küffner. Oe. 163. Pr. 5 Fl. 30 Xr. Mayence chez B. Schott Fils.

Herr Küffner gehört unter die Vielschreiber; das vorliegende Werk ist das 163; eigentlich ist es aber nichts Anderes, als die für das ganze Orchester als Op. 141 verschrieene Symphonie, und mithin ein blofs arrangirtes Werk. Auf diese Weise wird es nicht schwer, in Kurzem eine recht hohe Opuszahl zu gewinnen; ob aber ein Komponist also verfahren solle und dürfe, das ist eine andere Frage; und Rezensent gesteht offen, dafs er ein solches Verfahren durchaus nicht billigen kann; denn wenn ein Vater seinen einzigen Sohn auch zehnmal umkleidet, so behält er doch immer nur einen einzigen Sohn, und für etwas anderes als eine blofse Umkleidung kann man das Arrangiren wol auch nicht betrachten.

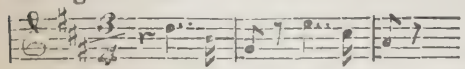
Im Uebrigen läfst sich Herrn Küffner Talent gar nicht absprechen, und Rezensent rechnet sogar das, was Herr Küffner für die Militairmusik geliefert, zu dem Besten was wir in dieser Musikgattung überhaupt besitzen. In der Regel aber macht sich Herr Küffner seine Arbeiten etwas zu leicht; Festhaltung eines Thema's und besonders kunstgemäfse Behandlung und Ausarbeitung desselben vermifst man meist; denn hier und da angebrachte Transpositionen des Anfangssatzes oder einer Parallelstelle kann man durchaus nicht für eine künstlerische Ausarbeitung annehmen — obgleich die meisten Komponisten von Herrn Küffner's Range es dafür ansehen — sondern dieses ist nur eine Art, das Thema zuweilen wieder in die Erinnerung zu rufen. Ein Thema aber kann und mufs — wenn es kunstgemäfs ausgeführt werden soll — von gar verschiedenen Seiten betrachtet und behandelt werden; — in melodiöser Hinsicht, in harmonischer, rhythmischer, kanonischer, augmentirt, diminuirt, durch Instrumente nüancirt u. s. w. u. s. w., und dieses Alles nun so angeordnet und verbunden, dafs durch die verschiedenen Anwendungen und Verknüpfungen des Thema's eine Hauptempfindung hervorgerufen werde — das nur verdient den Namen einer künstlerischen Ausarbeitung, eines wahren Kunstwerks. Aber, wie gesagt, viele Komponisten glauben schon wirkliche Komposition zu verstehen, wenn sie nur ein paar musikalische Gedanken an einander zu reihen vermögen, diese nicht geradezu gegen die Grammatik behandeln, zuweilen den oder jenen Gedanken auf andern und wieder andern Tonstufen erscheinen lassen, aus C in G, aus F-dur in D-moll, und dann und wann in entferntere Tonarten ausweichen. — Es ist wirklich Schade, dafs Herr Küffner nicht mehr Fleifs auf seine Werke verwendet, und nicht mehr nach Gediegenheit hinstrebt; denn in der Melodie besonders ist er gar nicht ohne Eigenthümlichkeit, und nicht selten höchst gefällig und angenehm. In den Andante's und Menuettis bildet er Haidn bisweilen etwas zu sehr nach. Ueber das Werk selbst wollen wir hier nicht ausführlicher sein; die Art und Weise wie es für die Militair-Musik arrangirt worden, ist durchgehends zu loben, und macht das Werk auch in dieser Gestalt einen guten Effekt. Oboisten-Chören ist es daher mit Recht zu empfehlen. Die Ausgabe ist brillant; Stich und Papier gut.

Fantaisie, Variations et Rondeau sur le Thema favori de L. van Beethoven (Ich war bei Chloen ganz allein) composés pour Pianoforte seul ou à Volonté avec accompagnement de Violon, Alto, Flûte, deux Hautbois, (ou Violons) deux Cors, Basson, (ou Violoncelle) et Contrebasse — par Chretien Rummel. Oeuvre 50. Pr. pour Piano seul 2 Fr. pour le Piano avec les parties d'Orchestre 4 Fr. Mayence, chez B. Schott Fils.

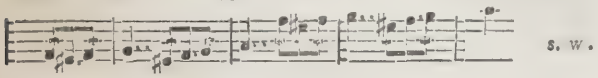
Es ist in neuerer Zeit nicht ungewöhnlich,

dafs Komponisten ein beliebt-bekanntes Thema zum Variiren auswählen und diesem Thema und Variationen eine sogenannte Fantasie vorausschicken. In einer solchen Fantasie macht es oft der Komponist ungefähr wie ein — Fantasmagorist, d. h., anfangs zeigt er nur ein kleines Pünktchen; indem er dieses allmählich näher und näher rückt, gewinnt es immer mehr an eigenthümlicher Gestalt und das Urbild tritt immer deutlicher hervor; dann rückt er es wieder rasch in den tiefsten Hintergrund, und endlich steht es mit einmal in seiner vollen Gestalt vor uns! — Dieses Spiel macht auf die Hörenden ganz denselben Eindruck wie das Räthselspiel; der Zuhörer vernimmt einen Klang, eine Tonfigur, welche ihm bekannt scheint; Fantasie und Erinnerung werden rege; er lauscht, er forscht, er ahnet, bis die Ahnung endlich zur deutlichen Empfindung wird, zur Erkenntnifs — welches jederzeit eine der wohlthuendsten Empfindungen, für die menschliche Seele überhaupt ist. — Wir halten daher das eben beschriebene Spiel, welches wir, wie wir gesagt, in den meisten Einleitungen zu einem bekannten Thema und Variationen zu finden glauben, nicht nur für vollkommen erlaubt, sondern auch für äufserst angenehm und erfreulich. —

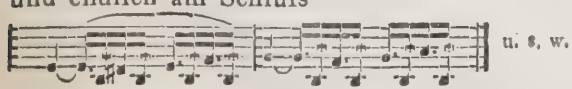
Die Einleitung zum gegenwärtigen Werke ist ganz in der angegebenen Weise gearbeitet, und zwar recht geschickt; von denjenigen Stellen, welche als Andeutungen des Thema's zu betrachten, heben wir nur folgende heraus: gleich in der ersten Zeile



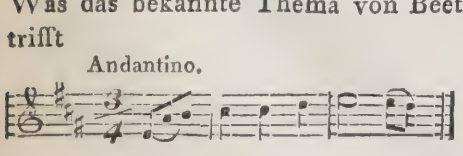
dann wieder in der dritten und vierten Zeile



und endlich am Schlufs



Was das bekannte Thema von Beethoven betrifft



so ist es sehr interessant, und zum Variiren ganz vorzüglich geeignet. Der Verfasser hat dies auch mit vielem Geschick gethan und das Thema sowohl melodisch als auch harmonisch und rhythmisch interessant verändert. Es finden sich darin mehrere neue Figuren, mitunter pikante Harmonieen und der rythmische Wechsel der Figuren in den verschiedenen Variationen ist unterhaltend und wohlthuend.

Die Variationen sind lebhaft und brillant; beide Hände sind dabei beschäftigt, doch sind sie im Ganzen dankbar und dem Instrumente gemäfs, sie scheinen schwerer als sie wirklich sind. Nach der fünften Variation weicht der Verfasser in A-moll aus, und fängt damit gewissermaafsen die sechste Variation an, indem er jedoch plötzlich in die Rondeauform übergeht. (Allegretto tempo di Marcia.) In diesem Rondeau nun entwickelt der Verfasser gleichfalls mannigfaltige Figuren und modulatorische Wendungen, die immer in recht guter Beziehung zu dem Thema stehen; gegen das Ende tritt das Thema noch einmal hervor, verschwindet abermals und glänzende Figuren führen endlich zum Schlufs.

Das ganze Werkchen ist voller Leben; eine erfreuliche Gabe für die Freunde des Pianoforte. Durch die (a volonté) beigefügte Begleitung einer Violine, Viola, Flöte, zweier Oboen (oder Violinen) 2 Hörner, Fagotts (oder Violoncells) und Kontrabafs gewinnt die Ausführung des Pianoforte's wesentlich. Es ist das erste Werk was Rezensent von dem Verfasser hat kennen lernen, aber er hat sich dessen sehr gefreut. Der Stich ist deutlich und korrekt, das Papier gut.

III. Korrespondenz.

Ueber die Musik in Leipzig im Winterhalbjahre 1826—27.

Dafs ich durch vielfache Berufsarbeiten abgehalten worden bin, Ihnen mitzutheilen, was wir seit vorigem Herbst in Hinsicht auf Musik erlebt haben, giebt mir jetzt den Vortheil, Ihnen eine Uebersicht des Wichtigsten darzubieten, was sich seit jener Zeit bis jetzt — und diefs ist bei uns die eigentliche Musikzeit, — in der öffentlichen Ausübung jener Kunst Bemerkenswerthes hervorgehoben hat.

Vorher mufs ich bemerken, dafs, wie fast überall, die Musik bei uns als herrschende Kunst erscheint, man möge sie nun in Hinsicht auf ihre Verbreitung, oder in Rücksicht ihrer Leistungen mit den übrigen Künsten vergleichen. In der Poesie, namentlich der dramatischen, nähren wir uns mehr von der Vergangenheit, als von der Gegenwart. Die bildenden Künste bedürfen gröfserer

äusserer Unterstützungsmittel, als ihnen der Privatmann gewähren kann; defshalb haben sie nie in unserer Stadt bedeutende Spuren ihres Wirkens hinterlassen können. Musik und Schauspielkunst aber sind es, welche da, wo einmal Sinn für Kunst vorhanden ist, am leichtesten Unterstützung und Ausbildung finden; zumal die erste, die bei uns jetzt allgemein in den Jugendunterricht aufgenommen ist, und dem Liebhaber immer die Aussicht gewährt, seine Empfindungen thätig aussprechen zu können. Aber seitdem sich die Virtuosität auf Instrumenten so weit in das Schwierige verstiegen hat, dafs die Dilettanten verzweifeln mufsten, ihr folgen zu können, hat sich der Dilettantismus auf Pianofortespiel und Gesang eingeschränkt. (Von Guitarre ist wenig mehr die Rede.) Diefs hat die Zahl der Privatquartette und andre Instrumentalübungen vermindert, und überall den Nachtheil gehabt, dafs die Orchester, was die Streichinstrumente insbesondere anlangt, von Dilettanten weniger Zuwachs empfangen haben — denn was die Blasinstrumente betrifft, so werden die Spieler derselben mehrentheils durch die alten Institute für Stadtmusik und Feldmusik kunstmäfsig gezogen — aber es hat auch den Vortheil gehabt, dafs man weniger durch geistlosen Dilettantismus belästigt worden ist, und dafs man das Bessere in der Instrumentalmusik bei den eigentlichen Künstlern gesucht hat und mehr hat schätzen lernen. Destomehr giebt es nun Gesangvereine und Singekränzchen auch bei uns. Von diesen später.

Was nun die öffentliche Musik anlangt, so ist es bei uns allerdings auch die Opernmusik, welche gegenwärtig die meiste Gunst des Publikums besitzt. Sie ist einem gröfsern Publikum verständlicher, als die Instrumentalmusik, hier verbinden sich mit dem Wohlgefallen an den Tönen zugleich die Reize des Schauens, die bei dem grofsen Publikum so mächtig wirken; und so können wir gar nicht leugnen, dafs die einfacheren Kunstgattungen auch bei uns den zusammengesetztern nachstehen, ja auch das, dafs gegen die einträgliche und kostbare Oper das einfachere rezitirte Schauspiel, besonders in der letzten Zeit, zurückgetreten ist.

Aber dabei darf man auch auf der andern Seite nicht übersehen, dafs die Musik, die sich mit der dramatischen Poesie verbindet, den bestimmtesten Karakter annimmt, dafs es unserer Zeit gegönnt worden ist, einige hohe Strebungen in der dramatischen Musik wahrzunehmen, und dafs das rezitirte Schauspiel jetzt den Mangel bedeutender Schauspielertalente und gehaltvoller neuer Werke nur zu sehr wahrnehmen läfst, die Oper demjenigen, der kein abgesagter Feind von Musik ist, noch durch den Genufs, welchen eine interessante oder meisterhafte Komposition, von geübten Sängern und einem braven Orchester ausgeführt, hervorbringt, entschädigen kann. Ich lasse aber jetzt dahingestellt, welche Ursache vorzüglich die Herrschaft der Oper bewirkt habe, und will lieber meiner Absicht gemäfs, von dem gegenwärtigen Bestande unserer Oper und den Musik-Aufführungen des eben verflossenen Winters, und zwar aus dem angeführten Grunde eher, als von den andern Gattungen der Musik sprechen.

*** *** ***

Von der Oper.

Das Personale der Sänger und des Orchesters ist noch im Wesentlichen dasselbe, welches es im vorigen Winter war. Fräulein Canzi kehrt, zum allgemeinen Vergnügen des Publikums von Neuem angestellt, zurück. Ihr Gesang bewegt sich vorzüglich günstig im italienischen Gebiete; hier kann sie die erworbene Bildung, Nettigkeit und Rundung des Vortrags, welche sie vornehmlich durch ihren Aufenthalt in Italien sich angeeignet hat, am freiesten entwickeln. Ihr Spiel und Aeusseres eignet sich auch zu Partieen am meisten, wie Rosine (in Rossini's Barbier), und Susanna (im Figaro); schöne Müllerin; Sängerin (im Konzert am Hofe); Helene (im Fräulein vom See) u. s. w., welche sie mit vorzüglichem Erfolge gesungen hat. Mit Vergnügen bemerkten wir auch, dafs sich ihre, besonders im kleinen Raume sehr angenehme Stimme bedeutend erholt hatte, obgleich sie bei grofser Anstrengung in der Mitte einige fremdartige Töne enthält. Neben ihr steht Frau Streit (sonst Fräulein Schulz) deren Stimme in der Mitte und Tiefe sehr schwach, in der Höhe stark, aber leicht ermüdend, nicht ungebildet ist, auch ziemliche Fertigkeit hat, aber zuweilen zu unreiner Intonation disponirt ist. Befangenheit oder Anstrengung bringen in den Vortrag (besonders bei schwierigern und schnellern Passagen) häufig ein Wanken, so dafs die Sängerin mit dem Orchester nicht gleichen Schritt halten kann. Zu den üblen Angewöhnungen möchte das Intoniren hoher Töne durch Aufziehen der niedern, das Fahrenlassen der Worte bei starken Schlufsstellen der Arien, eine wogende Bewegung des Oberkörpers bei bewegten Stellen des Gesanges gehören. Ihr Gesang eignet sich mehr für deutsche Gesangpartieen, welche nicht zu grofse Anstrengung der Stimme auf die Dauer verlangen. Die Partieen der Alma in Spohr's Berggeist, der Fee Janthe in der bezauberten Rose, selbst Agathe im Freischütz und die der Gräfin Armand im Wasserträger gehören zu ihren

vorzüglichsten Leistungen. Die beschränkte und ganz in das Manirirte des italienischen Gesanges eingehende Stimme der Fräulein Erhart eignet sich nur für italienische Altpartieen, die weder zu viel Stärke noch Tiefe fodern. Frau Devrient bewährt ihre Gewandheit und Geschicklichkeit auch in der Oper; mittlern Partieen, die ein heiteres, neckendes, schalkhaftes Spiel erfodern, ist auch ihr Vortrag immer gewachsen; Nüancirungen der Tonstücke und der Tonverbindung widerstrebt ihre Stimme. So scheinen die vorzüglichsten Leistungen unserer Damen unsere Oper vorzüglich auf das hinzuweisen, was die Italiener mezzo carattere nennen.

Von dem männlichen Personale habe ich im vorigen Jahrgange schon ausführlich gesprochen; in den ersten Bafspartien wechseln noch Herr Köchert und Herr Genast. Wenn ersterer seine Passagen mehr ausarbeitete (siehe den Dey in der Italienerin, Ikanor in der Rose) und eine gewisse Affektirtheit im Vortrage beschwichtigte, so würde er dem Herrn Genast als Sänger unbedingt vorzuziehen sein, der ihm an Klang und Stimme sehr nachsteht. Ein brauchbarer Bariton ist ferner Herr Gay; und Herr Fischer in komischen Partieen. Als Tenorist ist jetzt Hr. Vetter eine Zierde unserer Oper. Seine Stimme hat einen schönen frischen Schmelz, bedeutenden Umfang und Stärke. Seine Brusthöhe ist sehr schön. Das Falset sollte er nur im Vortrage des piano gebrauchen. Die Verbindung der Töne, besonders der mittlern mit den höhern, ist nicht immer gleich gut. In seinem Vortrage ist Schwung und feuriges Streben: weshalb er wohl auch die Stimme oft übermäfsig anstrengt, die Gewandtheit und Fertigkeit desselben ist mit der Uebung der Stimme zusehends fortgeschritten; Herr V. ist Liebling des Publikums goworden. Es wäre wohl zuviel gefordert, wenn man von seinem Spiel dieselben Fortschritte verlangen wollte, indefs hat sich die frühere Befangenheit und Unbeholfenheit doch um Vieles vermindert. Julius von Avenel (weifse Dame) und Max (in dem Freischützen) gehören zu dem Ausgezeichnetsten, was wir von ihm gehört haben. Ueber seine Aussprache, die im Ganzen genommen klar und rein ist, will ich eine Bemerkung machen, welche wohl eine allgemeine Beziehung zuläfst. Herr Vetter ist von einer Mode, die sich unter einige Mitglieder unserer Bühne verbreitet hat, angesteckt worden, nämlich das in der Mitte der Worte vorkommende g wie ein leises k auszusprechen. Vorausgesetzt dafs diese, man sagt von Tieck ausgehende, Sprachweise richtig sei, so würde Herr Vetter das g, wie er es z. B. in dem Worte „Morgen" ausspricht, noch immer zu hart aussprechen; denn es klingt völlig wie „Morken." Weniger hart singt er im Oberon: „auf meines Lebens Wokentanz." Aber was hindert ihn diefs auch anzuwenden bei Augen, wenn er singt: „darf ich meinen Augen trauen." Sollte ihn hier nicht etwa ein richtiges Gefühl abhalten? Ich glaube. Das g nämlich, scheint es mir, bei Beobachtung der Aussprache der ausgezeichnetsten und gebildetsten Sprecher, nimmt in den Worten zwischen zwei Vokalen einen Laut an, der weder mit j noch mit ch, noch mit dem linden k verwechselt werden darf, es ist ein übertragender Laut, der nicht so scharf wie ch, nicht so reich wie j, nicht so abbrechend wie k ist. Zu dem musikalischen Karakter einer Sprache gehört: Mannigfaltigkeit der Laute; diese würden wir beeinträchtigen, wollten wir diesen eigenthümlichen Laut der Uniformität oder mifsverstandenen Konsequenz wegen ausmerzen, und der Sänger dürfte das, als Tonkünstler, am wenigsten thun. Dafs das g am Anfang und am Ende der Worte einen andern Laut hat, versteht sich. Uebrigens ist dies nur eine Ansicht, und ich wünschte wohl von Andern etwas Gründliches zu hören; aber das weifs ich, dafs auch Mehrere, die wie ich, sich einiger Empfänglichkeit für musikalische Aussprache rühmen, durch jene Aussprache gestört werden. — Doch ich wende mich zu unserm Opernpersonal zurück. Der aufgehende Gesangsstern des Herrn Vetter hat den wackern Tenoristen Höfler zwar etwas in Schatten gestellt; allein das Portament des letztern und der Ausdruck seines gebundenen Gesangs, ferner seine anständige und freie Haltung, und seine mimische Gewandtheit machen fast bei jedem Auftreten sein Verdienst aufs Neue geltend. Sein Murney (im Opferfest), Almaviva (im Barbier), geben davon Zeugnifs. Herr Vogt singt Neben-Partieen; er hat einige gute Töne, die er mehr mit den übrigen in Uebereinstimmung bringen sollte. Lopez (in Jessonda), Rocca (im Opferfest), sind seine besten Partieen; im Ganzen ist etwas Mäfsigung des Ausdrucks zu wünschen. — Herr Neumann hat eine angenehme Tenorstimme, welcher man Unterstützung zur weitern Ausbildung wünschen kann. Der Chor ist durch Herrn Fischer, welcher zugleich Chordirektor ist, gut einstudirt, meistens fest und in richtigem Verhältnisse der Stimmen. Ein stärkerer Chor ist hier nicht zu verlangen. Im Orchester ist keine Veränderung vorgegangen. Der Dirigent und Musikdir. Präger ist sicher sehr umsichtig, lebhaft — und übereilt vielleicht darum manches Tempo.

Die Opern nun welche seit dem Herbste vorigen Jahres zur Aufführung gekommen sind, sind folgende: 1) Konzert am Hofe;

2) Wasserträger; 3) weifse Dame; 4) Johann von Paris; 5) Maurer und Schlosser; 6) Aschenbrödel; 7) Italienerin in Algier; 8) Tankred; 9) das Fräulein vom See; 10) Barbier von Sevilla; 11) Tebaldo und Isolina; 12) schöne Müllerin; 13) heimliche Ehe; 14) Berggeist; 15) Winzerfest; 16) Figaro; 17) Opferfest; 18) Zauberflöte; 19) Zemire und Azor; 20) Freischütz; 21) Oberon; 22) bezauberte Rose. Von kleinern Singspielen: 23) der neue Gutsherr; 24) sieben Mädchen; 25) Schülerschwänke; 26) Schiffskapitain; 27) die falsche Primadonna. Aus diesem Verzeichnifse sieht man nun schon, dafs des Ausländischen der Zahl nach mehr war, als des Einheimischen; da aber in der zweiten Hälfte des Winters Oberon auf die Scene kam, welcher nebst dem unter neuer Umgebung wiederholten Freischütz, sich der Scene bemächtigte und bis jetzt (Ostern) 15 Male hintereinander gegeben wurde; so war von diesem Zeitpunkt an das Uebergewicht des Deutschen bedeutend. Diesem bleibt auch der Geschmack unsers Publikums fortdauernd treu ergeben, wozu gewifs nicht nur das Eingreifen Webers in den Volksgeist, sondern auch die Wirkungen der grofsen Beethovenschen Symphonieschöpfungen, mit denen wir in den letzten Jahren durch die wiederholten Aufführungen in dem Gewandhauskonzerte so vertraut geworden sind, beigetragen haben. Diese treue Anhänglichkeit verleitet uns jedoch nicht, die Verdienste der italienischen und französischen Musik geringschätzig zu behandeln, oder sie mit allgemeinen Benennungen, wie Herrschaft der Sinnlichkeit, Frivolität u. s. w. karakterisiren und gleichsam abthun zu wollen. Dafs unsere Oper ferner fleifsig vorgeschritten ist, zeigt sich auch dadurch, dafs folgende unter den obengenannten Opern in dieser Musikzeit neu waren: 1) weifse Dame; 2) Maurer und Schlosser; 3) Italienerin; 4) Tebaldo und Isolina; 5) Oberon; 6) bezauberte Rose; die meisten andern neu einstudirt. Von den Opern-Aufführungen selbst aber und den letztgenannten Opern insbesondere will ich nächstens sprechen. A. W.

Die Katalani in Berlin.

Es ist in neuester Zeit Mode geworden, den Berlinern einen Hang zur Kritik zum Vorwurf zu machen, der sich in einem allezeit fertigen Ablauschen der Mängel und Fehler kund thun soll. Ohne das Dasein solcher einseitiger Kritik in Abrede zu stellen, wollen wir auch in ihr die edle Triebfeder — Streben nach Erkenntnifs und Bewufstwerden — um der unwürdigen willen — Herabsetzung fremden Werthes aus Eigensucht — nicht übersehen. Sollte es denn wahr sein, dafs die kritische Neigung unserer Stadt sich zur Zeit noch häufig in jener unvollkommenen Weise offenbart: so wird es für die das Rechte Wollenden nur der Erinnerung bedürfen (und des guten Vorgangs) dafs man eine Sache nicht zu erfassen und zu definiren vermag, indem man aufzählt, was sie nicht ist und nicht hat, dafs es folglich keine gesunde Kritik giebt, ohne Angabe dessen, was die Sache ist. Dieses Gesetz kann niemandem näher am Herzen liegen, als dem Urtheiler im Fache der Kunst. Denn hier genügt es ja niemals, den Gegenstand etwa gewissen Vorbegriffen oder Regeln anzupassen und danach seine Geltung zu bestimmen; man mufs sich ihm vor allem hingeben, sich von ihm erfüllen, ihn in sich lebendig werden lassen, ehe man behaupten darf, ihn begriffen zu haben, ehe man erwähnen darf, was ihm etwa abgeht, um seine eigne Idee zu erfüllen.

Und so haben wir bei dem Auftreten der Katalani alle jene Bedenken, Makeleien am Einzelnen, die sich gerade bei grofsen Erscheinungen gern hervorthun, vergessen dürfen, um uns ganz dem Eindrucke dieser grofsen Erscheinung zu überlassen. Leider ist es uns versagt, die weltberühmte Sängerin in voller Ausübung ihres ganzen Talents zu bewundern, das sich nur auf der Bühne entfalten soll. Leider ist sie durch ihre Nationalität und Individualität zu Kompositionen gewiesen, die uns an sich keine innigere Theilnahme abgewinnen können und die (nach allem früher in diesen Blättern Entwickelten) mit der Benennung „italischer Musik“ hinreichend karakterisirt sind. In ihr selbst aber trat die Hoheit einer Gesangkönigin wieder vor uns, in der sie sich vor einem Jahrzehend und früher den Völkern gezeigt hat. Diese Stimme ist in ihrer Lauterkeit und Macht überall herrschend und dieses kühne, ja eigenwillige Schalten über alle Mittel, dieser überredende, schmeichelnde und doch das Bewufstsein der Herrscherin nie verleugnende Liebreiz ist in dieser Vereinigung nur ihr eigen, ziemt nur ihr, und rechtfertigt unsern Ausdruck als die eigentliche und angemessene Bezeichnung.

Das überfüllte Haus wurde zu steigender Bewunderung hingerissen, die sich zu einem höhern Enthusiasmus entflammte, da am Schlufs die Sängerin als Chorführerin der versammelten Tausende in Gegenwart des allgeliebten Königs und der Königlichen Familie den Volksgesang „Heil Dir im Siegerkranz“ anstimmte. — Unsere trefflichen Virtuosen Tausch und Eichhorst (Klarinettisten) Ganz (Violonzellist) und Schunke (Hornisten) zeichneten sich rühmlichst aus. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 18. April. Nro. 16. 1827.

Provinzialismen.

(Schlufs.)

So war nun der grofse Bruch geschehen, und die Stadt in zwei feindliche Hälften zerfallen. Am stillsten ging es am Tage nach dem Feste in der Wohnung der beiden Brüder zu; die Vögel schrieen unbemerkt und gewöhnten sich die konfusesten Sangweisen an, die Instrumente ruhten unberührt an ihren Plätzen, die Blumen nur mit ihrer lautlosen heimlichen Macht übten ihre alte Herrschaft aus. Der Gerichts-Sekretair sprach noch weniger wie sonst, nur dann und wann rief er aus: Bärenmusik! und schüttelte nach gewohnter Art mit dem Kopfe. Dann fuhr der Aktuar wohl auf: schändlich und unerhört! worauf beide aber wieder in ihr Stillschweigen verfielen. Der Gerichts-Sekretair schlug viel alte Bücher nach und las eifrig, zu Zeiten schien er dann aufgeheitert, doch diese Sonnenblicke dauerten nicht, er war zu hart verletzt in seinen Lieblingsneigungen, und von neuem sann er, wie er die Ehre seines Instrumentes retten möchte. Er spielte auch gar nicht darauf, von Zeit zu Zeit nur sang er halblaut das Lieblingslied seiner seligen Braut, meist den letzten Vers, der so lautete:

Das Sternlein ist verschwunden,
Ich suche hin und her
Wo ich es sonst gefunden,
Und find' es nun nicht mehr.

Noch verdriefslicher war aber der Bruder; mit dem war gar nichts anzufangen, nach der Apotheke ging er nur selten, und zu der Stunde, wo er Dorothea in der Wirthschaft beschäftigt wufste, trommeln mochte er gar nicht mehr, und der Wirbel blieb ungeübt. Wenn nur erst Jagdzeit wäre, rief er oft heftig aus, und in seiner Ungeduld erschofs er dann wol einige unschuldige Sperlinge. Hätte nur der Gerichts-Sekretair die eigentliche Ursache seiner Verstimmung ahnen können, doch daran war gar nicht zu denken, sie waren ja von jeher so gewohnt gewesen alles gemeinschaftlich zu begehen, die Freude und die Betrübnifs. So vergingen einige Monate. In dem Hause des Postmeisters war das frühere Treiben anscheinend ungestört fortgesetzt, ihr Kreis war klein und unerfreulich geworden, aber ihr Stolz litt es nicht, etwas in der hergebrachten Weise zu unterbrechen, oder irgend versöhnende Schritte zu thun. Am meisten litt dabei die arme junge Frau, die sich gern an die jungen Einwohnerinnen der Stadt angeschlossen hätte, und die an den Lundi's und sonst gar zu viel singen und sich ewig produziren mufste. Es mochte wol ihrer Gesundheit nicht zusagen, wenigstens fand man sie in in der Stadt blässer und leidender geworden. So traf es sich, dafs, als sie eines Tages über den Marktplatz ging, sie ein plötzliches Unwohlsein überfiel, es war in der Nähe der Apotheke, man brachte sie schnell dahin. Dorothea leistete ihr die liebreichste und freundlichste Hülfe, worauf sie sich denn bald erholte. Schon lange hatte Dorothea viel Mitleiden mit der kleinen blassen Frau empfunden, jetzt liefs sie ihrem guten Herzen den freiesten Lauf, sie fand die wärmste Entgegnung in der jungen Frau, und so verknüpfte dieser Augenblick die beiden zu warmer Freund-

schaft. Sie sahen sich von nun an öfters, und die kleine Frau schüttete in den Busen der Freundin ihre Klagen aus, wie sie trotz der Liebe, die die neuen Angehörigen für sie hätten, doch unerträglich leide an dem steten Musiktreiben, wozu man sie zwinge, und wie ihr die Absonderung von der übrigen Stadt weh thue. Dorothea versprach Alles auszugleichen. Selbst der starre Sinn der Postmeisterin Mutter mufste weichen vor Dorotheens liebreichem Wesen, sie mufste ihren wohlthuenden Einflufs auf die Ihrigen anerkennen, und liefs endlich merken, wie ihr eine Aussöhnung mit den erzürnten Harmonikern lieb sein würde. Dorothea sicherte sie ihr gleichfalls zu. Wäre nur die Verstimmung des Aktuars nicht gewesen! Der wurde aber immer scheuer und verschlossener, wie er den Verkehr der Geliebten mit seinen Gegnern wahrnahm; er sah sie gar nicht mehr, und war wild gegen Jedermann, nur gegen seinen Bruder sanft. Wie sie über alles dieses nachsann, trat eines Morgens der Gerichts-Sekretair freudestrahlend in die Apotheke. Ich hab's gefunden, rief er triumphirend, gedruckt hab' ich's gefunden, in welchen Ehren von jeher, in den ältesten Zeiten die Pfeife gestanden! O das dacht ich wohl, rief Dorothea, nun soll auch Alles gut werden! Also gedruckt! Les't Ihr uns das wol Morgen vor, Herr Gerichts-Sekretair? Ei freilich, erwiederte er, es ist sogar nothwendig, dafs es Jedermann erfahre! — Sie liefs sich nun noch auf's festeste versprechen, dafs er auch den Bruder zum morgenden Abend mitbringen würde, und richtete freudig Alles zu diesem Abend ein. Die Meisten von jenem feindlichen Lundi wurden von ihr geladen, die Familie des Postmeisters erschien zuerst. Wie nun die beiden Brüder eintraten, der Gerichts-Sekretair mit einem alten Buche in der Hand und dem freundlichsten Lächeln auf dem Gesichte, wollten sie zurückweichen vor dem unerwarteten Anblicke, Dorothea aber liefs sie nicht dazu kommen, und redete auf den Gerichts-Sekretair leise ein: wem wollt Ihr denn Euer Instrument zu Ehren bringen, als denen die es verläumdet haben? Man begrüfste sich verlegen, der Aktuar grollend, der Gerichts-Sekretair milder, denn er war durch die innere Genugthuung schon längst versöhnt. Und nun noch eins, sagte Dorothea leise zu Letzterem, indem sie ihn bei Seite zog, Ihr seid der geachtetste Mann im Orte, wo es was auszugleichen giebt, ruft man Euch, Ihr müfst der Postmeisterin zureden, dafs sie ihre Schwiegertochter nicht mehr so viel singen läfst, es schadet ihrer Gesundheit. Sie läfst Euch schönstens darum bitten, Ihr thut es, nicht wahr? Er mufste es versprechen. Bald befand er sich auch in der Nähe der Postmeisterin, es entspann sich ein Gespräch zwischen ihnen, und er trug ihr seinen Auftrag mit so sanften Worten und auf eine so theilnehmende Art vor, dafs sie nicht böse werden konnte und Alles nach den Wünschen ihrer Tochter einzurichten versprach. Da rief Dorothea, die sah, welch guten Fortgang ihre Friedensbemühungen hatten: nun les't uns auch, Herr Gerichts-Sekretair, was Ihr über Eure Musik entdeckt habt! Wir wollen Alle recht zuhören. Und er richtete sich auf, und sagte mit milder Stimme und ruhiger Gebehrde:

Wie ich so hin und hersuchte, ob meinem lieben Instrumente nicht zu nahe geschehen sei, da fiel mir glücklicherweise diese alte Chronik der Stadt Limburg an der Lahn in die Hände, die der dasige Stadtschreiber Johann Gansbein, nach Andern Tilmannus, in den 1390er Jahren niedergeschrieben hat, auch ein Mann in der Stadt, und dennoch voll Liebe für die Lieder und Musik die zu seiner Zeit erklungen. Der sagt nun:

„Zu derselbigen Zeit (anno 1343) sangk man ein Lied so neuwe in Teutschen Landen vnd das wardt gemein zu pfeifen vnd zu wompen, vnd zu aller Freud, das laut also:

Wisset wer den Seinen ehe verkoifs
Ohn alle Schuld getreuwen Freundt verloifs,
Der wirt vil gerne siegesloifs u. s. w.«

Der Aktuar unterbrach ihn mit dem lebhaften Ausruf: Wompen, meine Herrschaften, wird heifsen: Trommeln!

Es thut mir leid, Bruder, entgegnete der Gerichtssekretair, Wompen heifst aber nach

Schilther Trompeten, oder wie ich lieber sage Drommeten.

Der Andre schwieg, der Gerichtsekretair fuhr fort:

»Weiter heifst es in der Chronik: In demselbigen Jare (anno 1360) verwandelten sich die Carmina vnd Gedichte in Teutschen Landen. Denn man bifsher lange Lieder gesungen hatte mit fünf oder sechs Gesetzen. Da machten die Meister neuwe Lieder, das hiese Wiedersang mit drey Gesetzen. Auch hatte es sich also verwandelt mit dem Pfeiffenspiel, vnd hatten aufgestiegen in der Musica, dafs die nit also gut war bishero, als nun ausgegangen ist. Denn wer vor fünf oder sechs Jaren ein guter Pfeiffer war im Land, der dauchte jetzund nit ein Flihen. Da sang man diese Wiedersang:

Hoffen helt mir das Leben
Trauern thet mir anders wohl etc.

anno 1366 da sang man vnd pfiff diefs Lied:

Schachtafelspiel
Ich nunmehr beginnen will.

Zu dieser Zeit (anno 1374) fünf oder sechs Jare davor war ahn dem Mainstrohm Barfusser, aussetziger Mönnich, der was von den Leuden verweiset, dafs er nit reine was, der machte die besten Dictamina vnd Lieder mit Reumen, dergleichen keiner am Rheinstrom oder in diesen Landen machen kunte, vnd was er machte das pfiffen vnd sungen die Meister gern nach. Er sang das Lied:

Ich bin ausgezehlet,
Man weifst mich Armen vor die Thür etc.

Item sang er:

May, May, May, die wunnigliche Zeit
Menniglichen Freude geit
Ahne mir.«

Dies wird genug sein, unterbrach der Gerichtssekretair sein Lesen, um zu zeigen, wie Harmonie und Melodie damals Hand in Hand gingen. Freilich hätte ich noch gar gern herausgebracht, worin jene grofse Veränderung in der Musik, die sich Anno 1360 zugetragen, eigentlich bestanden hat, aber das ist nun wohl leider nie zu erfahren, so wenig wie man die schönen Liederanfänge ergänzen mag, die noch vielfach angeführt werden. Besonders möchte ich gern das Lied kennen, das so anfängt:

Aber scheiden, scheiden, das thut wehe
Von einer die ich gern ansehe.

Er schlofs hier, und nun erhub sich Beifall von allen Seiten, die Postmeisterin trat verbindlich auf ihn zu, und versicherte ihm, sie würde nimmer so wegwerfend von seinem Instrumente geredet haben, wenn ihr ähnliche Geschichtszüge bekannt gewesen wären, er möge ihr nur den Unwillen zu Gute halten, den jener unglückliche Vorfall in ihr erweckt hätte. Er reichte ihr statt der Antwort aufs herzlichste die Hand, und Alle versprachen mit neuer Lust und Liebe, ein Jeder nach seinen Kräften, in den künftigen Vereinigungen zu Musik und geselliger Ergötzung mitzuwirken. Aber auch das Tanzen nicht zu vergessen, rief Dorothea drein, habt ihr mich erst gerührt und erbaut, so will ich mich nachher auch freuen und bewegen! Und das heute noch, rief der Apotheker, Kinder, holt eure Instrumente! — Alles wurde schnell besorgt, die Musik wollte beginnen, und die Paare stellten sich, da trat Dorothea auf den Aktuar zu, der mit neuerwachtem Sehnen, aus der Verstockung erweicht, aber still und verzagend in einer Ecke stand, und fragte ihn: Er tanzt doch den Walzer mit mir? Entzückt ergriff er ihre Hand, und eröffnete mit ihr den Tanz. In den Pausen fand sich die Rede wieder, das langverhaltene Wort liefs sich nach so langem Schweigen und Leiden nicht länger fesseln, er bekannte ihr seine Noth und seine Lust, und als er nun dringender und dringender fragte, machte ihn ein Druck ihrer Hand zum seligsten Menschen. Es war ihm fast recht, dafs gerade jetzt ein jüngerer Tänzer ihm die Braut abhohlte, wie hätte er nur noch tanzen mögen, leise schlich er zu den geliebten Pauken, und sein fröhlicher voller Wirbel bannte Dorotheas helle Augen her zu ihm, sie wandte das blühende Gesicht unmerklich nach ihm hin, während die kräftige Gestalt anmuthig im Kreise herum schwebte. Er rief dem blasenden Bruder seine

Wonne zu, der mit einer Thräne im Auge lächelnd weiter blies. Im rollendsten Wirbel schwor er sich dann: o wie will ich sie aber so unendlich lieb haben! C. Klingemann.

II. Recensionen.

Schlufschor über Schillers Ode an die Freude. Letzter Satz der Symphonie Op. 125 von L. van Beethoven. Klavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen. Mainz bei Schott. Pr. 4 Fl.

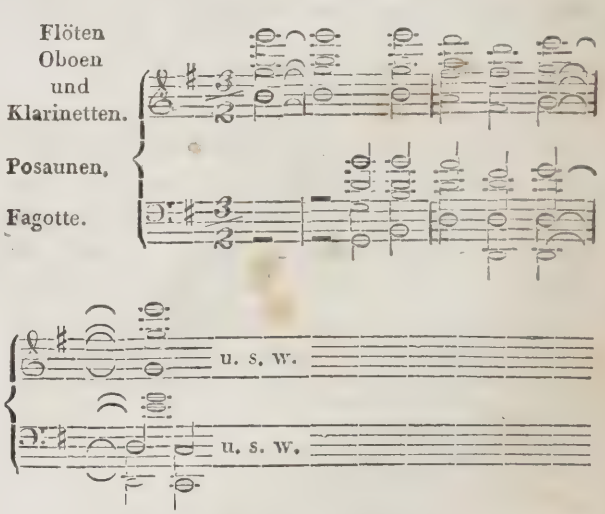
Die Schottsche Handlung hat sich durch die Herausgabe und prachtvolle Ausstattung der grofsen Symphonie mit Chor in Partitur und Stimmen ein solches Verdienst erworben, dafs wir wohl gewünscht hätten, auch die oben genannte Ausgabe wäre des ganzen Unternehmens vollkommen würdig gemacht worden. Das ist aber leider nicht der Fall.

Es giebt Werke, die zu grofs sind, als dafs sie auf jedem Klavierchen Platz finden könnten und dürften; zu diesen gehört Beethovens Symphonie. Sie ist nur dem zugänglich, der sie aus der Partitur studiren kann. Werden diese vielfach verschlungenen Stimmen in die engen Schranken eines Klavierauszuges gepreſst, so hat man einen armseligen Schattenrifs vor sich und bildet sich dann wol gar ein, daran ein Abbild des Ganzen zu besitzen; das aber wendet die Bequemern noch mehr vom Partiturenstudium ab, als ohnehin jetzt der Fall ist; und bei den Unkundigern befestigt es unrichtige und unwürdige Vorstellungen vom Werke. Wohl möglich, dafs Viele aus der Partitur nicht mehr, nicht einmal soviel herausspielen können, als der Klavierauszug bietet; sie haben doch Gelegenheit mehr herauszulesen und auch bei minderer Fertigkeit eben die Züge herauszunehmen, die ihnen im Augenblicke die wichtigsten sind.

Dies würde man zugestehen müssen, wäre auch der vorliegende Klavierauszug noch so gut. Leider ist er das aber nicht. Alle unsere Klavierauszüge bezeugen kein anderes Streben, als: die Hauptmelodien — wo möglich alle Stimmen — spielbar und nicht zu schwer wiederzugeben. Mit Melodie und Harmonie und dem Rhythmus in beiden sind aber bei Weitem nicht alle Elemente einer Beethovenschen Komposition ausgesprochen. Die Kombination der Instrumente, bisweilen der bloſse Klang und Hall sind für seine Idee eben so beredte Zungen. Das Erstere nachzuweisen, ist gewifs überflüssig; für das Letztere finden wir ein grofses Beispiel in der Symphonie, im Andante maestoso (S. 168 der Partitur, wo nach der Intonation der Männer-Stimmen

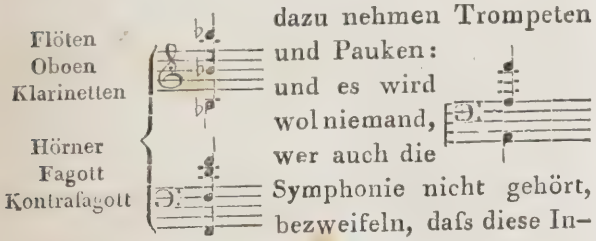
Seid umschlungen Millionen!

das ganze Orchester, wie das volle Werk einer majestätischen Orgel im leeren Dom erbrauset. Weder die Melodie des Chors (die das Prestissimo S. 212 vorbedeutet) noch die Figur der Geigen und Bässe, die dem Auge allerdings vorzustechen scheint, sondern der mächtige Schall der langen Akkorde.

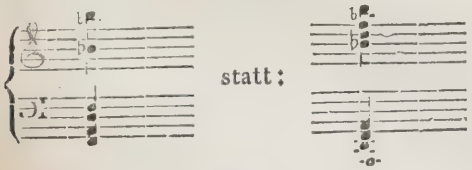


und der vereinten Chorstimmen ist hier das herrschende Element und schwerlich möchte man aus dem Klavierauszuge, der die figurirten Saiteninstrumente festhält, nur eine Ahnung von der Wirkung dieses Satzes gewinnen. Wir wüfsten kaum einen Klavierauszug, der nicht ähnliche Mängel aufwiese; aber ein solches Werk hätte ausgezeichnete Behandlung verdient, eine Bearbeitung, die von Liebe für das Werk und gewissenhafter Beachtung, dann aber auch von Reproduktionsta-

lent des Bearbeiters gezeugt hätte. Auch dies vermissen wir, wenn z. B. die gewaltige herrschende Figur, die von S. 160 bis 167 das gesammte Chor der Saiteninstrumente gegen die Hauptmelodie führt, von einem dünnen Bafslaufer dargestellt werden soll, während die rechte Hand in der dreigestrichenen Oktave volle Akkorde (die Bläser darstellend) greift, die dort doch nicht voll klingen. Der Bearbeiter hätte es am Klavier, wie Beethoven im Orchester, wagen können, beiden Händen in Oktaven oder Doppeloktaven dieselbe Figur zu geben und die bereits vorher eingeprägte Melodie, wie die Harmonie, dem eng gesetzten Chor zu überlassen. So hat ihm auch bei dem Vorspiel zum Rezitativ die Kühnheit gefehlt — und die Erwägung der Kraft der einzelnen Instrumente, die Beethovens Herolde ziemt; und hat ihn sogar, wie uns scheint, zu einer Untreue verleitet. Beethovens Einsatz ist dieser,



dazu nehmen Trompeten und Pauken: und es wird wol niemand, wer auch die Symphonie nicht gehört, bezweifeln, dafs diese Instrumente das F der Fagotte überwinden, und A als tiefsten Ton des Akkordes erscheinen lassen. Der Klavierauszug giebt für diesen gewaltigen Zusammenklang



und führt sein b — durch eine nichtswürdige entweihende Ballhornisirung, oder durch einen unverzeihlichen Druckfehler, mit dem Niederschlag nach a, da es Beethoven kühn und sicher bis zum Anfang der bewegten Figur festhält. Sogar das Recitativ aller Bässe und Violonzelle erscheint verkümmert in einer dünnen Mittelstimme, statt in Bafsoktaven.

Dieser armselige Anfang des Klavierauszuges rückt uns aber den Hauptmifsgriff vor Augen, den: von einem streng geschlossenen, unzertrennlichen Werke nur den letzten Satz allein zu geben. Wie ganz unverständlich dieser gerade im vorliegenden Werke ist ohne Vorausschickung der vorigen Sätze, auf denen er ruht, weisen schon die vorbereitenden Beurtheilungen *) nach; und eben dies könnte den Bearbeiter vor dem gewaltigen Einsatz verzagt gemacht haben. Dann hätte er aber die Verlagshandlung auf das Unvollkommene und Tadelhafte der Unternehmung aufmerksam machen und lieber von Unwürdigem zurücktreten sollen. So hat er Beethovens Einsatz geschwächt, ohne ihn darum begreiflicher zu machen.

Am zweckmäfsigsten wäre wol, wenn überhaupt ein Klavierauszug gegeben werden soll, ein vierhändiger. Mindestens sollte aber die achtungswerthe Verlagshandlung ihren Klavierauszug durch die Zufügung der ersten Sätze vervollständigen und — verbessern lassen.

Marx.

III. Korrespondenz.

Königliche Schauspiele in Berlin.

Donnerstag, den 12. April 1827.

Geistliche Musik im Opernhause, worin Madame Katalani mehrere Gesangstücke vorgetragen.

Berichten soll ich Ihnen, mein Herr Redakteur, über den gestrigen Abend, wo die Königin des Gesanges uns gegenüber stand, und ihre unumschränkte Herrschaft abermals bewährte. Gelänge mir es, aus den Tönen allen, die sie aus der vollen Seele mit Begeisterung aushauchte, einen Dithyrambus zu flechten, ich würde ihn freudig Ihnen übergeben, und sagen: das ist sie! so aber — berichten? — Nein, Herr Redakteur, es will und wird Nichts werden. Geben Sie mir auf, ich soll hinausgehen an dem schönsten Frühlingstage, soll meine Seele in dem Zauber des Werdens untertauchen, und dann erfüllt von all dem Quellen und Schwellen junger Keime, über die Stimmen des Frühlings einen Bericht geben. Ein Gedicht — ja! wenn die Stunde

*) D. Ztg. dritter Jahrg. No. 47 S. 273, viert. Jahrg No. 11 S. 83.

eben schöpferisch sich kund thut; aber nur keinen Bericht. Glauben Sie nicht, ich sei nur zufällig auf die Vergleichung mit dem Frühling gekommen; es führt mich die Erinnerung fast nothwendig darauf. Der Gesang der Catalani ist Schöpfung; da ist nicht mehr die Rede von dieser oder jener Wendung, nicht von Schwellen, Sinken, von Verzierung. Ein Strom wogt und schwellt vom Anfang bis zum Ende aus der reichen Fülle hervor, bis er sich in sich selbst vollendet hat; und jeder ihrer Töne ist das Resultat der Begeisterung. Wer mag da aufpassen mit ärmlicher Krämerei, ob hier oder da eine Schaumblase mit aufsteigt? „das ist Gesang!“ ertönt es aus dem Innersten dem Chor der Klänge entgegen; und keiner braucht sich der Begeisterung zu schämen, in die ihn das Vollendete erhebt.

Also mit dem gewünschten Berichte sieht es schlimm aus. Aber an Berichten wird es ja doch nicht fehlen; da wird man erfahren, wie die Gesangsfürstin jedes einzelne Musikstück vorgetragen, es wird ihr Gesang verglichen werden mit den frühern Jahren, und gewifs wird keine nöthige Bemerkung fehlen. Ich könnte ja doch nur immer wiederholen, dafs ich diefsmal, wie bei ihrem früheren Auftreten, mich auf das freudigste erhoben gefühlt, dafs ich nichts Gleiches je gehört, und dafs zu wünschen mir nichts übrig geblieben. Höchstens könnte ich noch hinzu fügen, dafs auch die Wahl der Händelschen andachtsvollen Arien und Chöre und des Mozartschen Requiems, von den Mitgliedern der Königlichen Oper ausgeführt, den wärmsten Dank verdient, und dafs wie bei ihrem frühern Auftreten auch diesesmal die grofse Sängerin das freudig bewegte Volk mit dem majestätischen „God save the King“ auf seinen allgeliebten König hingewiesen, oder vielmehr hingetragen habe auf den Schwingen ihres Alle überflügelnden Gesanges.

Und in diesem Allen kehrt mir Etwas immer wieder:

Sie wiegte sich auf Wellen des Gesanges;
Wer kann den Flug des Herrlichsten erreichen?
Nicht Bilder nimm zur Feier solches Klanges;
Sie ist nur mit sich selber zu vergleichen.

H. Stieglitz.

Die Sängerin Katalani in Berlin im J. 1827.

(Aus einer andern Feder.)

Was ist es, das Mad. Katalani zu einer Gesangs-Königin macht, die Europa seit Jahren nach allen Richtungen durchzieht und überall viel Beifall und sehr viel Geld erhält? Ist es die herrliche und grofsartige Stimme, die sie besitzt? oder ist es die technische Ausbildung, die diese erhalten hat? Oder ist es endlich die künstlerische geistige Ausbildung der Sängerin, die ihr über Alles den Sieg erringen hilft? Betrachten wir diese Punkte einzeln, so finden wir, dafs Mad. Katalani eine herrliche grofsartige Stimme von der Natur erhalten hat, diese Stimme aber von geringem Umfange ist, und in diesem nur wenige Töne von vortrefflichem Klang und grofser Fülle sind. Für die technische Ausbildung dieser Stimme hat Mad. Katalani gewifs viel gethan, doch glauben wir, dafs sie, besonders in ihrer Jugend, an geschmacklose Lehrer gerathen ist. Was endlich die künstlerische geistige Ausbildung der Mad. Katalani betrifft, so können wir ihr diese, so hart es auch scheinen mag, nur in geringerm Grade zugestehen. Dennoch ist Mad. Katalani eine grofse Sängerin mit vollem Rechte, und auch die Kunstgeschichte wird sie als solche bezeichnen müssen. Wie kann das sein? Mad. Katalani ist ein musikalisches Genie und diesem ist eine ausserordentliche Stimme von der Natur beigegeben nebst allen den Eigenschaften die zu einer grofsen Sängerin gehören. Das Genie wird, wenn es das Feld, welches die Natur für dasselbe bestimmt hat, betritt, sich stets Bahn brechen, und auf dieser Bahn eigenthümlich fortgehen, auch wenn die Bildungsmittel, die alsdann bei ihm angewandt werden, ungenügend oder auch unzweckmäfsig wären. Am gröfsten wird das Genie sich dann entfalten, wenn ihm das Geschick gute, besonnene und thätige Lehrer zuführt, und in seiner Umgebung mannigfaltige Bildungsmittel vorhanden sind. Kommt das Alles dem Genie nicht zu Hülfe, so wird die Ausbildung einseitig, manches Geschmacklose wird angeeignet, und hat ihm die Natur nicht ein besonderes Hülfsmittel zugetheilt durch welches es sich, wenn dasselbe auch nur natur- nicht kunstgemäfs ausgeübt ist, allgemein mittheilen kann, so wird nicht selten die Originalität bizarr. Mad. Katalani ist so glücklich gewesen, von der Natur dieses Hülfsmittel, eine höchst seltene Stimme, zu erhalten, und für diese hat sie gerade so viel Ausbildung gewonnen, dafs sie durch dieselbe ihr Genie auf eine reizende mitunter auch majestätische Art kund geben kann. Das thut sie denn so weit sie es vermag, auch in vollem Maafse, und so hören wir denn in in ihr keine grofse Künstlerin. Wäre sie eine grofse Künstlerin, wie könnte sie dann triviale Musikstücke singen, und in die vortrefflichen Musikstücke Trivialitäten hineinbringen? Ob sie Händel und Mozart, oder Chiaventi und Mercadante singt, wir hören nur die Katalani. Wäre sie eine grofse Künstlerin, wie könnte sie es hierin über sich gewinnen, die Arie aus

Händels Messias: Tröstet mein Volk! statt in E-dur, wie sie steht, in D-dur zu singen, besonders wenn die Einleitung zu dem Messias, wie es hier geschah, unmittelbar dieser Arie vorangeht? Wir müssen es hier des Raumes wegen bei diesen Andeutungen bewenden lassen, und führen hier nur noch zur möglichen Feststellung unsers Ausspruches Folgendes an. Mad. Milder steht in Schönheit der Stimme Mad. Katalani zunächst, im Tragen der Töne übertrifft sie dieselbe. Mad. Schulz, Madame Seidler und Dem. Sontag übertreffen Mad. Katalani an Kehlfertigkeit recht bedeutend, und die erstere hat einen Triller, den Mad. Katalani nie erreichen wird. Betrachtet man bei der Sängerin Katalani die Eigenschaften, welche zu einer grofsen Künstlerin gehören, jede besonders, so kann sie nur eine treffliche Sängerin genannt werden; nimmt man sie aber in ihrer Eigenthümlichkeit und wie sie sich dieser zur Folge giebt, so ist sie eine der gröfsten Sängerinnen aller Zeiten.

Aus Dresden.

Uebersicht des Monat März.

Unsre deutsche Oper gab uns in diesem Monate das Opferfest, den Freischütz, die bezauberte Rose und die seit langer Zeit nicht gehörte Euryanthe. In den drei letztgenannten trat Mad. Devrient-Schröder wieder auf und benahm besonders durch die meisterhafte Ausführung der Partie der Euryanthe dem Publikum die oft ausgesprochene Besorgnifs, sie möchte wohl jetzt nicht mehr Kraft und Stimme genug dazu haben. Madame Devrient hat nicht nur nicht verloren, sondern sie scheint es sich sogar jetzt recht angelegen sein zu lassen zu studiren und beweist, dafs sie Fortschritte macht. Sie feierte denn auch verdientermafsen in dieser Partie den gröfsten Triumph und erwarb sich den allgemeinsten Beifall. Ueber ihr Spiel läfst sich nichts sagen, als dafs es ausgezeichnet war und wir wohl nicht leicht eine genügendere Euryanthe sehn werden. Eglantine, Demoiselle Funk, sang, wie es heifst, zum letztenmal in dieser Partie, da sie sich mit der Direktion über ihr ferneres Engagement nicht vereinigen konnte. Möge sie überall so nachsichtig aufgenommen werden, als hier. Im Vergleich gegen die frühern Aufführungen der Oper stand Eglantine bedeutend nach, und man vermifste Kraft und Biegsamkeit in der Stimme. Herr Mayer (Lysiart) erst von einer langen Krankheit genesen, sang und spielte lobenswerth; nur reichte seine Stimme im Duett des 2ten Akts nicht aus und behielt den Klang nicht. Hingegen sang unser zarter Bergmann den Adolar reizend und mit der gröfsten Ausdauer bis zum Schlufs. Die Aufführung war von Seiten des Orchesters und der Chöre ganz gelungen und selbst unser unvergefslicher Weber würde sich über den feurigen Dirigenten gefreut haben, der bewies, wie tief er in Webers Geist eingedrungen sei und durch seine sorgfältige Direktion die hohe Achtung darzulegen suchte, die er dem Verewigten zollte. — Ueber die bezauberte Rose habe ich mein Urtheil sehr lange zurückgehalten. Sie werden wieder in der Abendzeitung einen Leipziger Bericht darüber finden, dessen Verfasser selbst gesteht, dafs ihm die gründlichere musikalische Kenntnifs abgehe. Hätte er dieses nicht hinzugesetzt, so wäre ich wahrhaftig in meinem eignen Urtheil schwankend geworden. Wo sitzt denn die grofse Originalität? im Buch oder in der Musik? Herr Wolfram hat dem Theaterpublikum Deutschlands ein recht angenehmes Geschenk mit seiner Musik gemacht, sie verdient überall gehört zu werden, seine Melodieen sind fafslich, prägen sich leicht ein — aber das ewige Ausposaunen hat der Oper geschadet. Predigen Sie nur indefs den Berlinern vor, dafs sie nicht Spontinische Kräfte, Weber'sche Originalität und Spohr'sche Zartheit erwarten mögen, dann wird die Oper wohl gefallen. — Im Uebrigen pflichte ich dem Urtheile des geachteten Korrespondenten aus Weimar in der Leipz. musikalischen Ztg. bei. Einfach ist die Rose; voll ist sie bei weitem nicht. — Die italienische Oper gab uns die Donna del Lago, neu einstudirt. Für unsre Unmusikalischen wieder ein rechter Ohrenkitzel, denn unmusikalisch oder halbmusikalisch sind doch wohl die meisten von denen zu nennen, die sich enthusiastich, ausschliefslich enthusiastisch für die italische Oper beweisen. Ich werde zu dieser bittern Bemerkung nur durch die Ungerechtigkeit dieser Enthusiasten gegen deutsche Musik veranlafst. Denn neulich hörte ich einige italienische Enthusiasten nach der trefflichen Aufführung der Euryanthe sagen: ja die Musik ist schön, aber die deutschen Sänger verstehen sie nicht zu singen, sie verzieren ja gar nichts, machen keine Rouladen u. s. w. Nun, ist das nicht zum Lachen? Gewifs wird jeder lachen, der die Euryanthe kennt, und den gewaltigen Unterschied des deklamatorischen gewichtigen Gesanges von einer einfachen Melodie, die von allen harmonischen Schönheiten entblöfst, dem Sänger alle möglichen Ausschmückungen erlaubt und deren untergelegter Text eben so gut aus Worten, wie z. B. giura quest' alma ardita di vincere, o morir; oder: scendi nel piccol legno, al fianco mio ti assidi, bestehen könnte; letzteres ist, wenn auch nicht immer, doch oft der Fall in der neuern italienischen

Musik. Hæc obiter! Um wieder auf unser Seefräulein zu kommen, so gehört diese Oper doch wirklich nicht zu den schlechtern von Rossini, wenn ich auch nur von dem Maafsstab ausgehe, dafs man darinne nicht immer die alte Leier hört. In der ganzen Oper weht romantische Luft; ja sogar es ist viel Plan in der Musik zu finden. Die Romanze auf dem See ist eine höchst glückliche Idee des Komponisten, und so oft diese Melodie auch wiederkehrt, so ermüdet sie doch nicht, sondern behält immer ihren Reiz. Eben so reizend ist der Chor der Gefährtinnen Elenens, und hätte das darauf folgende Duett nicht in den grofsen Zwischensatz: „L'ospital conca u. s. w." Rossinis gewöhnliche Unerfahrenheit in künstlicher Ausführung einer Idee gezeigt, es wäre ebenfalls ein sehr gelungenes Stück. Malcolms Arie im ersten Akt ist schon ein bekanntes Lieblingsstück und Dem. Schiasetti zeichnet sich darin aufs vortheilhafteste aus. Etwas werthloser ist die Arie des zweiten Akts. Warum gewöhnt sich aber Dem. Schiasetti an, so entsetzlich aufser dem Tempo zu singen und zu schleppen? sie hält das akkompagnirende Orchester in beständiger Unsicherheit und ängstigt das Publikum, das doch einmal an einen bestimmten Takt gewöhnt ist. Dem. Palazzesi verziert auch sehr, aber bei ihr thut es dennoch wohl, da sie immer fest im Tempo bleibt. Sgr. Rubini und Zezi waren wie immer brav und führten ihre Partien musterhaft durch; das nämliche könnten wir von Herrn Bonfigli sagen, wäre er nicht in allen drei Vorstellungen heiser gewesen. Die Vorstellung gefiel sehr und wir müssen es der Direktion Dank wissen, dafs sie uns diese Oper, welche im Jahr 1821 durchfiel, jetzt in einer soichen Vollendung wiedergab. Besonders effektvoll und gut einstudirt war die Banda auf der Bühne, die überhaupt in dieser Oper eine grofse Rolle spielt, und die wir 1821 ganz vermifsten. — Wiederholt wurden vier Mal Don Juan, Semiramis, la Gazza ladra und Cenerentola.

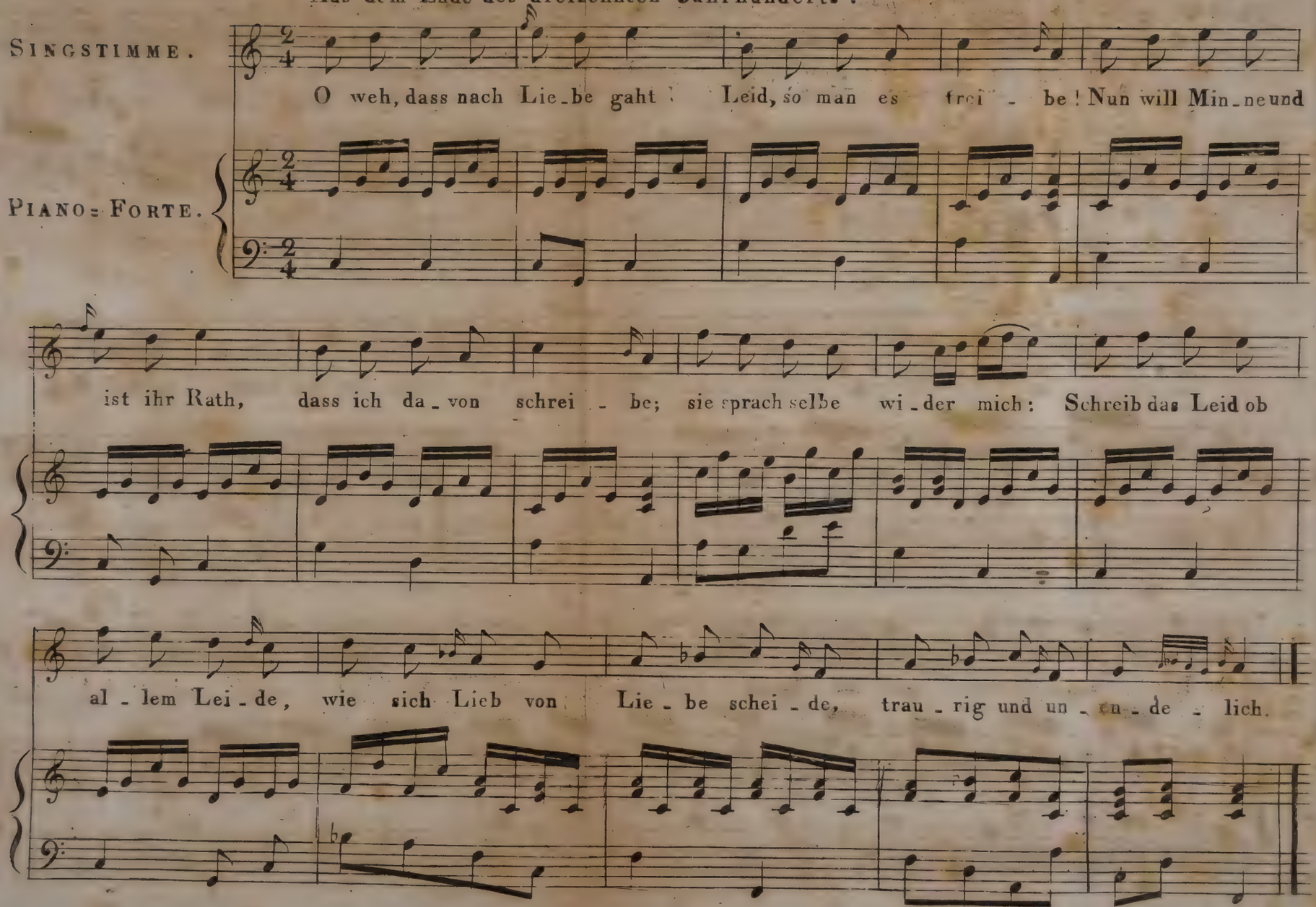
Noch bin ich Ihnen schuldig über zwei Konzerte zu berichten die in diesem Monate statt fanden Die Herren Kammermusiker Poland und Lorenz veranstalteten das erste und beide bewiesen ihre bekannte Virtuosität, ersterer in einem Rastrellischen sehr effektvollen Bratschenkonzertino, letzterer in einem Potpourri von Koch für das Fagott, welches aber für jedes Instrument viel zu lang gewesen wäre, am meisten für das Fagott, so schön auch der Ton ist, den Herr Lorenz diesem Instrument entlockt. Herr Poland führte dem musikalischen Publikum auch seinen jungen Sohn vor, einen hoffnungsvollen Knaben, welcher ein Spohrsches Konzert mit einer bewundernswerthen Reinheit und Sicherheit spielte. Wenn der Knabe sich das monotone Schleifen und Heulen auf der Violine abgewöhnt und einen freiern Arm bekömmt, so dürfte er ein bedeutender Geiger werden. — Das zweite gaben die Herren Kammermusiker Gebrüder Haase, beide als Hornisten in der Königl. Kapelle angestellt. Der jüngere ist aber ein noch vorzüglicherer Geiger und zeigte im Vortrag der Spohrschen Gesangscene und sehr schwieriger Variationen von Rolla seine grofse Meisterschaft. Eine besondere Zartheit und Innigkeit wohnt in diesem Künstler; wir wünschen dem braven Virtuosen nur noch mehr Ruhe. Beide Brüder trugen ein Hornkonzertino für 2 Hörner von F. Kummer und Variationen von Schunke vor. Das Publikum bewies seine Aufmerksamkeit von Anfang bis zum Ende durch häufige Zeichen des Beifalls. Eine Ouverture von Agthe gefiel mit Recht sehr, ein feuriges effektvolles Musikstück, schön gearbeitet uud meisterhaft instrumentirt. Nur schien sie uns ein wenig zu lang, und wir vermifsten ungern Licht und Schatten. Besonders bei so stark instrumentirten grandiosen Sachen thut eine anhaltende kontrastirende Gesangstelle sehr wohl. Demoiselle Funk sang die Arie aus Figaro: „Dove son i bei momenti" sehr schön. Bedauern mufsten wir nur, dafs sie uns eine ganz unbekannte Bearbeitung derselben vortrug. Ob sie Mozart selbst mit dieser Verkürzung umgearbeitet hat, weifs ich nicht — mir gefällt unsre bekannte Arie weit besser. Den gröfsten Applaus erwarb sich Herr Zezi durch eine von Herrn Reisiger komponirte grofse Scene und Arie. Mir schien sie ganz glücklich für die umfangreiche sonore Stimme des Herrn Zezi berechnet zu sein und die Komposition fand auch den allgemeinsten Beifall. Herren Reisigers neue Oper kann, wie wir hören, ebenfalls noch nicht besetzt werden, so wie wir eben deswegen den Oberon nicht zu hören bekommen. † † †

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

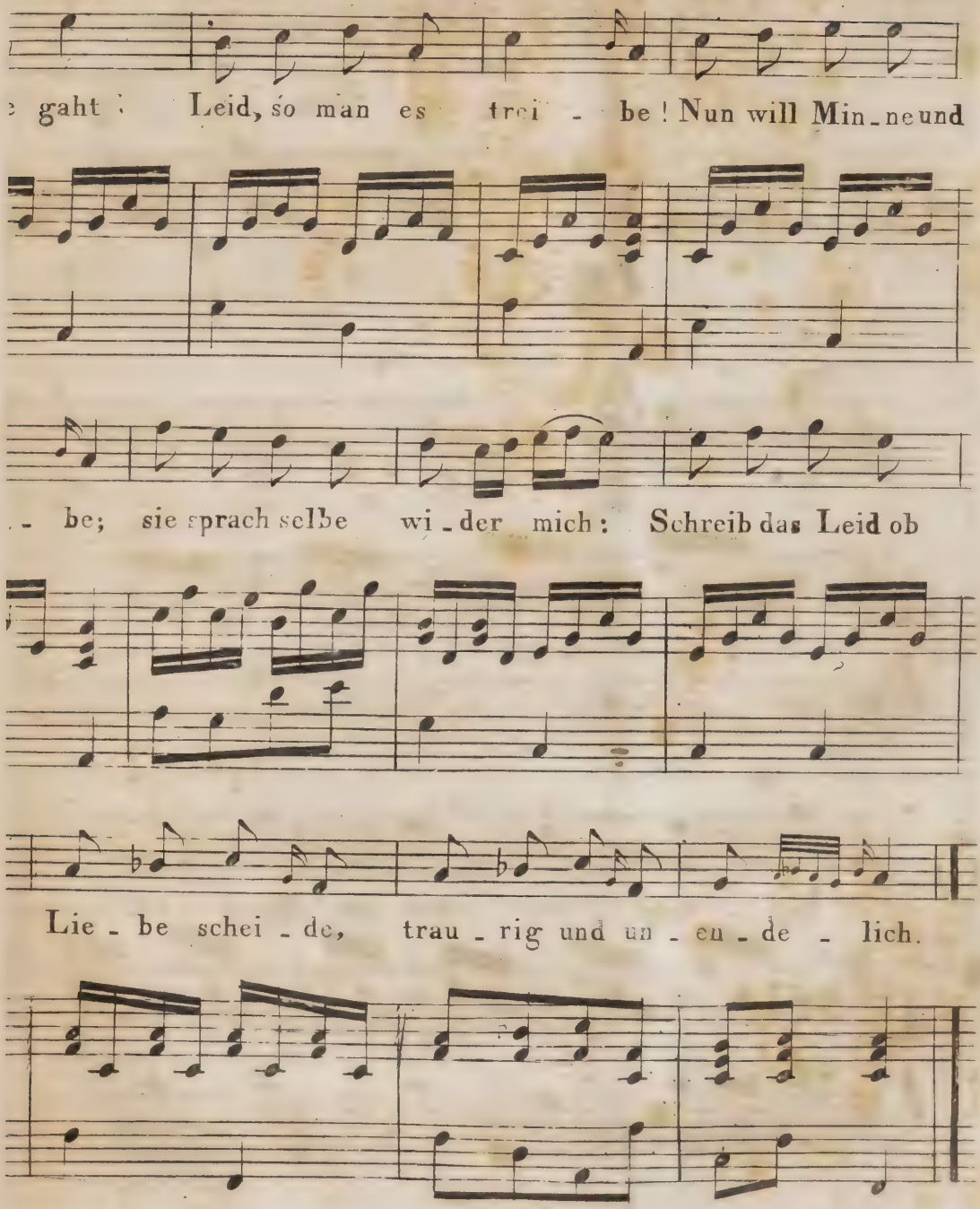
Minnelieder.

No. 1.

Aus dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts.



ehnten Jahrhunderts.



BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 24. April. — Nro. 17. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Ueber deutsche Musik des Mittelalters.

Die Poesie der Minnesänger ist bereits ihrem Werthe gemäfs anerkannt; wenig läfst sich dagegen von den Weisen ihrer Lieder sagen. Der Grund hiervon liegt in dem Mangel an schriftlichen Ueberlieferungen. Denn ausser einzelnen, gröfstentheils unbedeutenden Fragmenten sind nur zwei Handschriften mit Musiknoten bekannt, deren eine, mit Dichtern aus dem Ende des 15ten Jahrhunderts, also schon aus dem Schlufs jener Periode, in der Jenaer Bibliothek sich befindet, und deren andere, Lieder des Nithart enthaltend, im Besitz des Herrn Professors von der Hagen zu Berlin ist. Die Weisen aus beiden werden in der Ausgabe sämmtlicher Minnesinger vom Prof. von der Hagen, welche so eben unter der Presse ist, in ihrer alten Form erscheinen.

Der nachstehende Brief vom Herrn Geheimrath Kretzschmer ist eine freundliche Erörterung über einzelne Punkte der deutschen Musik des Mittelalters, in Bezug auf die obengenannte Jenaer Handschrift, und insbesondere auf das daraus mitgetheilte Lied: Owe daz nach liebe gat u. s. w., welches von ihm in erneuter Gestalt und mit hinzugefügter Begleitung zurückgeschickt ist. Ausserdem wird noch ein zweites Lied aus derselben Handschrift mitgetheilt. K.

*** *** ***

Ihren Brief vom x. d. M. hat mir zwar recht viele Freude gemacht, aber auch Sorge, denn ich sehe daraus, dafs Sie mich über die alte Musik examiniren wollen, und man unterwirft sich in meinen Jahren nicht mehr gern einer Prüfung; von dem Wenigen was man gelernt, hat man schon gar viel wieder vergessen.

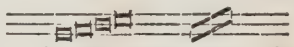
Indessen wir wollen sehen, wie der Examinande bestehen wird.

I. Man hatte im Mittelalter 2 Hauptnotationsarten. Die eine, die ich die Ambrosianische nennen möchte, bezeichnet nur die Töne, aber nicht deren Länge und Kürze, dagegen aber bezeichnet ein Zeichen oft drei, vier und mehr auf einander folgende Töne. Sie werden in den Beilagen zu Walthers grofsem diplomatischen Lexikon, das auf der Königl. Bibliothek in Berlin ist, davon viele Proben, ja sogar alle Notenzeichen dechiffrirt finden. Dies hat er gut getroffen, aber sich darin geirrt, wenn er ihnen auch Längen und Kürzen giebt.

Die zweite — Gregorianische Notationsart — hat für jeden einzelnen Ton nur eigentlich und ursprünglich ein Zeichen, ein Quadrat, das geradegestellt aber, ▪, der Note eine doppelt so lange Dauer gab, als wenn es verschoben oder auf die Spitze gestellt war, ◆. Sollten mehrere Noten eine Koloratur bilden, so wurden sie häufig zusammengehängt. Der grofsen Note gab man bald einen Schweif ▪┐ und nachher erhielt eine solche wieder die doppelte oder dreifache Dauer der ungeschweiften ▪, je nachdem das durch die Vorzeichnung bekannt gemachte rhythmische System perfect oder minus perfect war. Eine Zusammensetzung einer geschweiften und ungeschweiften, ▪┐▪ gab einen Vorhalt oder Vor-

schlag, je nachdem der Schweif nach oben oder nach unten gerichtet war. Ich kann meine Notiz darüber nicht finden, indessen sind in der K. Bibliothek in dem Musikfache mehrere Werke aus dem 16. Jahrhunderte, insonderheit ein deutsches von Agricola, wenn ich nicht irre, die Sie darüber vollständig belehren werden. *)

Statt der mehreren zusammengesetzten Noten einer Koloratur machte man auch eine grofse schräge, denselben Raum in sich fassende.



Die mir mitgesandten Gregorianischen Noten sind ihrer Form nach aus dem 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Sie kennen noch nicht die beiden Formen ⊓ ⊓ als verschiedene, wohl aber schon den Vorschlag.

II. Man hat immer rhythmisch gesungen. Zu den Zeiten der Griechen und Römer hatte man aber zwar wol für das Tanz- und Volkslied sich gleichförmig in kurzen Abschnitten mit gleichen Arsen und Thesen wiederholende Rhythmen, für den höheren Gesang dagegen zum Theil sehr lange aus kurzen und langen Füfsen, und ungleichen Arsen und Thesen zusammengesetzte Rhythmen. Lassen Sie sich doch Sulzers Beschreibung und Geschichte des Transalpinischen Daciens auf der Bibliothek geben, und lesen Sie den Abschnitt von der dortigen Musik, nebst Beispielen. Da werden Sie finden, dafs die Griechen und Türken noch jetzt diese Rhythmen kennen; und eine Idee davon bekommen. Sulzer ahnet übrigens davon nichts, wie dies zusammenhängt, sondern wundert sich nur, wenn er die Sache nicht ordentlich in Takte bringen kann. Dieser Aufsatz Sulzers würde vielleicht auch Hrn. Prof. Boekh zu interessanten Resultaten über die Metrik der Alten führen.

Die Idee davon ging im Mittelalter im Cantus planus in die Antiphonen und Responsorien der Kirche über. Sie lassen sich nicht taktiren, nur rhythmisiren.

Als die höhere Kultur verschwand, und die germanischen Nationen ihre Volkstänze und Marschlieder mit kurzen Rhythmen und einfacher gleicher Arsis und Thesis, also mit gleichförmigem Takt (der Takt ist weiter nichts als die regelmäfsige gleiche Wiederkehr von Arsis und Thesis) mitbrachten, so verdrängte diese Form bald alle künstlicheren Rhythmen in der weltlichen Musik, und so ist es bis jetzt geblieben. Nur das Recitativ giebt noch einen Anklang aus alter Zeit, aber gewöhnlich ist es nicht nur taktlos, sondern auch ganz unrhythmisch. Hierzu kommt noch, dafs wir auch Schwere und Länge der Silben nicht mehr im Gesange zu unterscheiden wissen, wenigstens keine Regeln mehr dafür haben. Alle unsere Musik mit ihren kurzen Rhythmen und Takten ist also in diesem Bezuge eigentlich weiter nichts als Tanzmusik — ein Türke fragte auch einst beim Anhören einer Haydnschen Symphonie, ob denn das alles in Wien getanzt würde — und wir sind im rhythmischen Theil der Musik sehr weit hinter den Griechen zurückgeblieben.

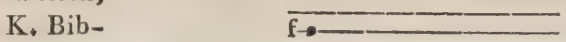
Im Mittelalter war aufserdem noch eine blos rhythmische, um Arsen und Thesen sich so wenig wie der Cantus planus bekümmernde Gesangsform, der Meistergesang, ins Volk übergegangen. Man irrt sich, wenn man ihn für eine spätere Ausartung des Minnegesanges hält; sie bestanden beide neben einander: der Minnesänger war auch Meistersänger und so umgekehrt, nur die Form war verschieden. Der Meistergesang baute ohne Rücksicht auf Arsis und Thesis-Wechsel aus einzelnen genau gezählten Silben längere künstliche Rhythmen auf, der Minnegesang aber bewegte sich tanzend, das heifst in kurzen Rhythmen mit regelmäfsigem Arsis und Thesis-Wechsel, den er strenge festhält, wogegen es ihm gleichgültig war, ob er einer Arsis oder Thesis eine Silbe oder drei gab. Die lyrische Poesie und die epische gehörte diesem an, und alle Weisen wurden auch getanzt — noch vor 100 Jahren tanzte man in England, selbst in den hö-

*) Das Werk von Agricola ist in lateinischer Sprache, und führt den Titel: Duo libri musices, continentes compendium artis et illustria exempla. Scripti a Martino Agricola. Witebergae 1561.

heren Ständen nach den Balladenweisen, wie Ihnen the dancing Master auf der K. Bibliothek beweisen wird, — die reflektirende und didaktische aber dem Meistergesange. Die blos rythmische Form des letztern gestattete diesem die Anwendung lang ausgedehnter Koloraturen, der sogenannten Blumen der Meistersänger, welche dagegen die Tanzweisenform des Minnegesanges nicht zuliefs.

III. Das Lied das Sie mir mitgetheilt, ist eine lyrische Klage, die Weise hat also unbedenklich Takt und kurzen Rhythmus. Aber welchen Takt? das ist nun ferner die Frage. Wenn unsere neueren Musikschriftsteller alte Liederweisen in jetzige Noten übertragen haben, so haben sie in der Regel den $\frac{4}{4}$tel oder $\frac{2}{4}$ Takt gewählt — man sehe Laborde, Burney u. s. w. weil uns dies der gewöhnlichste ist. Sie hatten aber Unrecht. Dem Mittelalter war der $\frac{3}{4}$ Takt der vorzüglichere, der C-Takt der minder vollkommene. Noch in dem spätern Mittelalter, wo man viele verschiedene Taktformen schon sehr künstlich ausgebildet hatte und für jede besondere Vorzeichnungen erfunden waren — ich übergehe diese näher zu berühren, da es hier nicht darauf ankömmt, so wie ich auch aus gleichem Grunde bei I. die verschiedenen späteren auf Zeitlänge Bezug habenden Notenzeichen, Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima u. s. w. übergangen habe, — hatte der Tripeltakt diesen Namen des vollkommenen sich erhalten und es läfst sich immer 10 gegen 1 wetten, dafs eine alte Liedesweise diesen Takt habe. So ist es indessen nicht mit der mir gesandten; sie ist nicht im Tripeltakt zu singen, sondern im geraden, und ein leichter Ringelreihen.

IV. Sie wundern sich, dafs dergleichen alte Noten bald mehr bald weniger Linien haben. Dies erklärt sich ganz einfach. Als die Notenschreiber des früheren Mittelalters dahin gekommen waren, ihre Notenzeichen nicht mehr blos auf Linien, sondern auch in den Spatien zu schreiben, zogen sie drei Linien. Auf der obersten schrieben sie



c, auf der untersten f. das auch durch einen Punkt oder wenigstens eins von beiden öfters nur bezeichnet ward. Bewegte sich die Melodie nicht weiter als in dieser Quinte oder eigentlich bis d und e, so bedurften sie keiner Linie weiter. Bewegte sie sich aber höher oder niedriger als d und e, so zogen sie entweder eine neue Linie, oben oder unten wie sie es bedurften, oder sie versetzten das c oder das f nach einer andern Linie wodurch sie dann den Raum zu einer neuen Tertie gewannen.

(Schlufs folgt.)

II. Recensionen.

Ausgewählte Gesangstücke aus Händels Opern, im Klavierauszuge herausgegeben von Friedrich Wollank. Istes Heft. IItes Heft. Berlin bei T. Trautwein.

Gehört diese Sammlung Händelscher Gesänge auch nicht zu den neuesten Erscheinungen in unserer Litteratur, so verdient sie doch vor den meisten neuern und neuesten Gaben gleicher Art dem Publikum empfohlen zu werden, und es wird gewifs nicht des Ref. Dank allein sein, den er dafür dem einsichtsvollen Herausgeber und der thätigen, für ältere Musik so verdienstvoll wirkenden Verlagshandlung hiermit ausspricht.

Es sind schon früher zwei Arien aus händelschen Opern dieser Zeitung beigegeben worden *), die als Verkündiger dessen, was in obigen Heften mitgetheilt wird, gelten können. Selten ist es den Neuern, selbst den Besten gelungen, in wenige Töne einen so treffenden und tiefen Seelenausdruck zu legen, als Händel in seinen genialen Opernkompositionen — denn ein anderer Theil derselben ist mehr oder weniger der Mode, der Manier, den Ansprüchen der Bravoursänger gewidmet, und für uns unergiebig. Oft findet man in ihnen eine Zartheit und Frische, die selbst seinen besten Oratorien in diesem Grade nicht zu Theil

*) Dritter Jahrg. No. 6, S. 48. No. 31, S. 234.

geworden ist; und überall lebt jene männliche gesunde Kraft, die uns so erfrischend, ja so nothwendig für die Herstellung von der Ueberweichlichkeit, Ueberreizung, Schmachtung mancher Neuern erscheint, überall empfindet sich in den vorliegenden Gesängen, dafs der Gesang aus der Brust hervorgetreten, nicht auf dem Klaviere gemacht, oder den gewohnten Kehlkünsten der Sänger angepafst ist. Genug, um dem Musikstudierenden, dem Kunstfreunde und unsern Sängern, die ihr dürftiges Repertoir aus Noth sogar mit auberschen und gleich miserabeln Gesängen bereichern, die Gabe annehmlich und werth zu machen, und den Herausgeber, wie die Verlagshandlung um rüstiges Fortschreiten in der löblichen Unternehmung zu bitten. — Nur mögen sie auf das Sorgfältigste alles von ihrer Sammlung ausschliefsen, was nicht vollkommen von allem damals Zeitgemäfsen und jetzt weniger Geniefsbaren rein ist, damit den bequemen Modernen, die ohnehin stutzen, wenn man sie auf ein voriges Jahrhundert zurückweiset, jeder Anlafs genommen werde, wegen eines Einzelnen die ganze Sammlung, oder gar alle Werke dieser Klasse als veraltet auszuschreien. In dieser Hinsicht hätte Ref. schon aus der vorliegenden Sammlung No. 2 und 6 des ersten und die Bafsarie des zweiten Heftes weggewünscht, obgleich er die einzelnen schönen Züge auch in diesen Kompositionen nicht übersieht.

Ganz besonders willkommen müssen diese Hefte Gesanglehrern für ihre Schülerinnen sein, vorausgesetzt (was freilich nie fehlen sollte) dafs sie ihre Aufgabe nicht blofs in eine Kehldressur, sondern in eine harmonische Fortbildung des Geistes und seines Organs für Gesang setzen, und sich nicht gar zu musikalischen Laquaien und Apporteurs der neuesten Mode bei ihren Schülern erniedrigt haben. Im Lauf einer folgerechten Gesangbildung findet sich das, was aus Liedern und liedermäfsigen Kompositionen geistig anzueignen ist, gewöhnlich früher erschöpft, als Stimme und Bildung für die gröfsere Komposition, für Kirchen- und gute Operngesänge gereift ist. Auf diesem Punkte ist es, wo selbst das Gute wollende Lehrer ein zu langes Verweilen in der untern Region, oder Einschiebung schwächerer oder unpassender Kompositionen oft nicht zu vermeiden wissen und sich wol gar erlauben, das Studium gröfserer Kompositionen zu übereilen und gröfsere Werke, die am wirksamsten im Zusammenhange studirt werden, zu zerstücken. Hier helfen nun die Händelschen Arien die Lücke auf das Erwünschteste ausfüllen. Sie nehmen nicht mehr Stimmbildung in Anspruch, um befriedigend gesungen zu werden, als in dieser Periode schon erworben sein mufs; sie fördern, was eben hierin der Stimmbildung das Wichtigste ist, Halten und Tragen der Töne, die verschiedenen Bindungsarten, Forte, Piano und ihre Zwischen-Nüancen; sie vereinigen mit einer grofsen Einfachheit des Inhalts — z. B. der Text der vierten Arie des ersten Heftes ist:

> Sommi Dei, che scorgete i mali miei, protegete un mesto cor.

der der zweiten Arie des zweiten (beides Meisterstücke)

> Ma pria vedrò le stelle precipitarsi in mar, ch'io possa abandonar l'amante amato. —

Tiefe des Ausdrucks und gewähren dabei Gelegenheit, den höhern Vortrag in Gesang und Sprache zu studiren. Endlich sind sie dem Umfange der Stimmen, für die sie gehören, stets angemessen — ein Vorzug, den wenige der Neuern ihren Werken verschafft haben, zum Nachtheil des Erfolgs und besonders der Gesangbildung. Vorzüglich erwünscht ist in dieser Beziehung die Mittheilung mehrerer Kompositionen für Altstimme, unter denen die oben erwähnte zweite Arie hohe Auszeichnung verdient; eben für den Alt findet sich in unserer Zeit so wenig vor, wofern man nicht auf verderbliche Rossiniaden oder gar auf das noch unverantwortlichere Transponiren gerathen will, dafs jede Gabe für Alt-Stimme doppelten Werth hat.

Allein eben wegen der bestimmten Haltung händelscher Gesänge für die einmal erwählte Stimmklasse sind Alt-Arien für Sopranstimmen und Sopran-Arien für Altstim-

men so gut wie unbrauchbar. Daher würde die achtbare Verlagshandlung sehr wohl thun, wenn sie künftig die Sopran- und die Alt-Arien in abgesonderten Heften mittheilte.

Marx.

Acht Lieder und Gesänge von Heine und Göthe, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte von Joseph Klein. Berlin bei Laue. Preis 25 Sgr.

Der Komponist dieser Lieder ist unter andern auch durch das bei Nr. 9 der Ztg. von diesem Jahre mitgetheilte interessante Lied in seiner Weise dem Publikum bekannt worden. Im vorliegenden Liederhefte legt er besonders für leichten anmuthigen Ausdruck in der Komposition der Heineschen Gedichte (vorzüglich in Nr. 2) ein erfreuliches Talent dar. Weniger befriedigend scheinen die Kompositionen göthescher Gedichte. Der Ballade

Es war ein König in Tule

fehlt das Alterthümliche und das Ahnungsvolle, das in jeder Scene, in jeder Zeile Margarethens webt, und nur der Anklang von Wehmuth ist darin zusagend, wogegen dieser sich im Mittelsatze des folgendes Liedes

Ich wollt', ich wäre ein Fisch,

zur Ungebühr eingedrängt hat. Anfang und Ende dieser Komposition sind der naiven Laune des Gedichts schon zusagender. Im Ganzen ist die Liedersammlung erfreulich und empfehlenswerth; wir wünschen aber den Verfasser bald in gröfsern Leistungen kennen zu lernen. Nichts führt leichter zu einer Manier, als langes Verweilen in einer beschränkten Sphäre, z. B. des Liedes. M.

Trois Duos concertans, pour deux Violons, par Louis Spohr. Op. 67. Pr. 2 Thlr. Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Der Komponist vorliegenden Werkes hatte sich durch seine Violinduette, op. 39, eine hohe Aufgabe für jede folgende Arbeit dieser Art gesetzt. Er durfte, wollte er die durch ihn selbst gesteigerten Foderungen des Publikums befriedigen, nicht wieder jenen grofsartigen Styl erwählen, ohne Gefahr zu laufen, sich aus der eigentlichen Sphäre des Duetts zu verlieren, und dem Instrumente vielleicht Unmögliches zuzumuthen, wie es leider in neuerer Zeit von so Vielen geschieht. Dies wohl erwägend, hat er jetzt gezeigt, wie er auch mit geringerm Aufwande Grofses zu liefern im Stande. Diese Duette unterscheiden sich durch Einfachheit und Gemüthlichkeit merklich von den erwähnten früheren. Es finden sich auch hier manche vierstimmige Sätze, nur sparsamer angewandt und daher von gröfserer Wirksamkeit; in den zweistimmigen Sätzen aber vermifst man weder Vollständigkeit noch harmonische Mannigfaltigkeit.

Spohrs Kompositionen werden zu sehr geschätzt, als dafs es zu ihrer Empfehlung noch weitläuftiger Erörterungen bedürfte; wir beschränken uns daher auf einige allgemeine Bemerkungen.

Das erste der Duette zeichnet sich durch Anmuth und Zartheit aus, die über das Ganze verbreitet sind, und enthält keine Schwierigkeiten. Das kleine Andante, A-dur, führt unmittelbar ins allerliebste Rondo, $\frac{6}{8}$ Takt, welches in C-dur anfängt und in A-dur schliefst. Im zweiten Duett, D-dur, ist das Allegro kräftig, und erinnert, so wie das folgende Larghetto im Karakter etwas an die frühern Duette; das Rondo, $\frac{2}{4}$ Takt, gehört aber zu dem Freundlichsten und Muntersten, was Spohr geschrieben hat. Das dritte Duett erfodert, um verstanden und gerne gehört zu werden, eine kräftige und genaue Ausführung, besonders in den Variationen über den bekannten Fandango.

Unter Spohrs Werken nehmen seine Violinduette gewifs einen hohen Rang ein. Sie verbinden, mehr als die der meisten Violin-Komponisten, musikalisches Interesse mit glänzender Behandlung des Instrumentes. Da nun diese neuen Duette neben jenen Vorzügen, noch den der leichteren Ausführbarkeit besitzen, so werden sie gewifs dem musikalischen Publikum um so willkommener sein.

III. Korrespondenz.

Königstädter Theater.

Darstellung der Italienerin in Algier, am 19. April 1827.

Es ist in der That für den Künstler und für den Kunstfreund eine hohe Kunsterscheinung und ein grofser Genufs, wenn ein Werk das oft durch seine herrliche Darstellung entzückte, immer wieder aufs Neue belebt — Aller Herzen sich bemeistert und das Publikum zum gesteigertsten Beifall hinreifst. So war es heut, und einstimmig wurde es mit Dank und stürmischen Beifallsbezeigungen bewiesen, wie gern solch ein Eifer für die Kunst anerkannt wird. Dem. Sontag überstrahlte nicht allein alle Mitspielenden, sondern in Wahrheit — sie übertraf sich selbst, und man dürfte wol noch nie ihre Partie als Isabelle künstlerischer, kunstfertiger, sinniger und geschmackvoller, insbesondere die Arie am Spiegel vorgetragen, gehört haben. Sie knüpfte vom Anfang der Oper an gleichsam ein herrliches Band um die ganze Darstellung und es gestaltete sich Alles zu einem wohlgeordneten und prunkvollen Ganzen. Herr Jäger war vortrefflich und Herr Wächter wie immer gut. Herr Spitzeder sehr ausgelassen — doch belustigend. Mlle. Schmidt war ziemlich gut und Mad. Spitzeder sehr gut. Die Ouvertüre ging bei den ersten Vorstellungen begeisterter und feuriger. Der Triangel war matt, die Trommel und die Pauken wollten wol mit Herrn Spitzeder rivalisiren. Die Tempi's waren durchaus feurig und effektvoll. Das Orchester ist im Allgemeinen bei den Forte-Sätzen zu schwach, was jedoch nur Folge von der zu schwachen Besetzung ist. Herr Stegmayer leitete begeistert Alles zur Begeisterung hin.

Da nun die Musik dieser Oper sich durch die höchste Anmuth und Lieblichkeit vor Allem auszeichnet, so ist es doppelt interessant, zugleich darin für die Ausführung das Ideal zu finden, welches Mlle. Sontag auch dann bleiben wird, wenn sie nicht mehr bei uns ist, und es sei hier auch erwähnt, welches grofse Talent und welchen Fleifs uns diese Künstlerin offenbart, da sie jede Vorstellung durch neue Erfindungen und durch unnachahmliche Verzierungen ausschmückt.

C. W. Greulich.

Berlin, den 17. April 1827.

Auch bei uns sind in der vergangenen Charwoche mehrere geistliche Musiken in den Kirchen, Konzert- und Opern-Sälen aufgeführt worden. Am grünen Donnerstag war im Opernhause geistliche Musik statt des Schauspiels. Es wurden Arien und Chöre aus Händels Werken, und zum zweiten Theil Mozarts Requiem ausgeführt. Die Auswahl war gut, die Ausführung unter der Direktion des Königl. Konzertmeisters Herrn Moeser nicht sonderlich; überhaupt hat Herr Moeser nicht alle die Eigenschaften, die zu einem guten Dirigenten gehören, und die Händelschen Werke sind ihm wohl nicht ganz bekannt. Mad. Katalani sang als solche vorzüglich. Am Charfreitage führte der Prof. Zelter, in der neuen Singakademie zum erstenmale den Tod Jesu auf. Die Chöre waren gut besetzt, wurden sehr gut ausgeführt und machten sich überaus herrlich. Mad. Milder, Herr Stümer und Herr Devrient j. sangen ihre Partien sehr gut und mit Lust und Liebe. Dem. Goronzi sang als noch nicht ausgebildete Sängerin gut genug, doch wollte sie schon den Graun verbessern. Später wird sie hoffentlich besser erkennen, was Graun ist. Herr Prof. Zelter hat doch endlich zu seiner Ehre und des Grauns Herrlichkeit, die Arie: So steht ein Berg Gottes, in D-dur, wie sie bei Graun steht, und nicht wie früher in B-dur singen lassen.

Am 14. führte Herr Hansmann in der Garnisonkirche den Tod Jesu zu einem wohlthätigen Zwecke auf. Die Versammlung war höchst zahlreich. Die Ausführung sehr gut, und Dem. Sontag zeichnete sich ganz vorzüglich aus.

Haben wir hier auch keine eigentliche Kirchenmusik, so thut doch die katholische Kirche so viel sie nur kann für die Musik in ihrer Kirche. Am grünen Donnerstag, am Charfreitage und am Ostersonnabend hörten wir in der katholischen Kirche mehrere Gesänge, dem kirchlichen Ritus zu Folge, sehr gut, von blofser Vokalmusik, unter der Leitnng des Rektors und Chor-Dirigenten Herrn Bratscheck ausführen. Unter diesen Gesängen war ein Tenebræ von M. Haydn, und eines von B. Klein. Am Ostertage führte Hr. Gern, der Musikdirektor bei dieser Kirche ist, eine Messe von Vogler recht gut aus. Mögen doch die Herren Bratscheck und Gern mit Liebe und Eifer ferner fortfahren den betretenen Pfad zu gehen, und Licht in der Finsternifs erhalten. Sollte ihnen auch nicht viel Ruhm dabei zu Theil werden, so können sie doch auf die Achtung aufmerksamer Kunstfreunde ganz gewifs rechnen und dieses ist die Ehre in der Kunst.

Abschied der Katalani aus dem Königlichen Opernhause, im dritten Konzerte, am 22sten April.

Nimmer noch schiedst Du von uns, ohne mit liebender Huld zu gedenken der armen Bedrängten unserer, Dir stammverwandten

Königsstadt. Schon hat der Ruf uns gleiche hohe Gesinnung verkündet, wir wissen es, dafs Deiner Töne Zauber noch Einmal in Gott geheiligtem Tempel uns einet: und dennoch können wir trüben Empfindungen nicht wehren, da von der geweihten Stätte Du scheidest, wo Dreimal jüngst Deines Sanges Hoheit uns an Dein fürstliches Bild gebannt. Jedwede Trennung von der Gewöhnung regt wehes Gefühl, doch schwindet im Wechsel der Dinge es bald; aber der Abschied vom Hohen, Bewunderten ist bitterer Schmerz. Seines Grunds sich bewufst, weicht er nicht neuer Erscheinung, ihm nur gewährt einzige Lindrung des Wiedersehens Hoffnung!

Kehre wieder, o Meisterin, scheide nicht auf ewig von uns, versage uns nicht diese tröstende Hoffnung! Du hast uns ein schönes, erhabenes Bild zurückgelassen: wir bewahren es Dir und uns in treuen Herzen; — doch es ist der Unsterblichkeit werth! Ein Maler, dem es gelänge, dies Bild mit kühnem Pinsel getreu künft'gen Geschlechtern zu schenken, sicheren Nachruhm hätte er sich gegründet. Kehre, Hohe, zurück, zeige Dich noch Einmal dem Auge des Künstlers, auf dafs nochmaliges Schauen ihn lehre, wie seine blühendste Phantasie nicht die Wahrheit ergänzt:

Gott segne Friedrich, den König, so sangst Du, so flehtest Du, die Arme zum Himmel gehoben, und Dein Sang war inbrünstig Gebet: mit Dir beteten, stehend und aufgerichtet nach Oben, Tausende. Deine hohe, innige Begeisterung rührte die Gottheit. Zum zweiten Male beschworst Du den Seegen, und er strömte aus über die andächtige Gemeinde, in jeder Brust zuckte ein Wonnegefühl auf, eine segensreiche Erhebung ergriff die Gemüther, und in dem schönen Kreise gerührter, treuer Bürger standst Du, eine königliche Priesterin!

J. v. Farbise.

Das Königstädter Theater

hat wiederum ein älteres Werk heraufgebracht, das Dorf im Gebirge von Kotzebue und Weigl. Kotzebuesche Rührung und weiglsche Weichheit werden durch einige zwischengesäete komische Scenen, z. B. die Schulhalterei im zweiten Akte, aufgefrischt und das Ganze durch Spitzeders Komik anziehend. So mag denn das Stück zu jenen gehören, mit denen sich das Theater eine Weile hinhalten kann; besser wäre es, und hoch an der Zeit, die Königstädter sähen sich ernst nach Bleibendem und ihre Künstler Förderndem um.

M.

Der Zauberer und das Ungeheuer, Melodrama in 3 Akten, frei nach dem Französischen, Musik von H. Dorn.

Seit langer Zeit hat eine solche Mifsgeburt des menschlichen Geistes die königstädtsche Bühne nicht betreten; dies Ungeheuer ist ein Ungeheuer von Unsinn und Albernheit; Jocko, der Wolfsbrunnen et Compagnie sind gegen dies Ungeheuer geistreiche Stücke. Ein Zauberer holt von einem „verfluchten Grabmal" eine Urne, und mit Hülfe der Zauberey schafft er hieraus einen Geist; dieser Geist ist aber kein Geist, sondern ein körperliches Wesen; und dieses körperliche Wesen ist kein körperliches Wesen sondern ein Geist. Beweis: der Quasi-Geist verfolgt den Zauberer, heftet sich an seine Fersen, wirft ihn zu Boden: der Zauberer ergreift ein Schwerdt, und sticht nach dem Geiste, das Schwerdt zerspringt wie Glas, folglich ist dies Ungeheuer ein Geist; im zweiten Akte schiefst der Zauberer mit einer Pistole nach dem Ungeheuer und verwundet es, es brüllt vor Schmerz ganz laut, folglich ist es ein Wesen das aus Fleisch und Blut besteht; sein Kostum aber zeigt an, dafs es von Metall ist, wie unser guter Vater Blücher; müfste da nicht eigentlich die Bleikugel abprallen? Das ganze Stück wimmelt von Unsinn, und die einigermafsen erträglichen Scenen sind strenge kanonische Nachahmungen in ungeheuren Verlängerungen aus Preciosa und Faust. Die Musik zu diesem Melodrama ist nicht ohne Werth; die Ouverture ist ein gutes Musikstück, nur etwas zu lang; der Zigeunerchor zu Anfang des zweiten Akts macht sich recht gut und mehrere einzelne Sätze zwischen der Rede sind glücklich erfunden, doch ganz am unrechten Orte ist die Fuge zn Anfang des dritten Aktes, von welcher das Thema einige Aehnlichkeit mit der Introduction aus dem Messias hat. Vorzüglich ist die Schlachtmusik zu nennen; zu wünschen wäre, dafs der talentvolle Komponist seine Mühe und Arbeit einem besseren Stücke gewidmet hätte; die Uebersetzung aus dem Französischen besteht aus lauter Worten und Redensarten; innerer Zusammenhang ist in keiner Scene. Die Maschinerie, besonders die Konstruktion des Seeschiffes ist vorzüglich gut; doch keine Maschinerie der Welt kann einem gehaltlosen Stücke Geist und Verstand geben. Die erste Vorstellung war sehr mifslungen und eigentlich nur als eine Generalprobe anzusehen, der Zauberspiegel wollte dem Befehle des Zauberers nicht gehorchen. Herr Meyer hatte seine Rolle nicht gelernt und spielte nur allein auf den Souffleur, Herr Wegner schleppte Demoiselle Herold auf eine nicht theatralische Weise von

der Bühne, und mehr dergleichen Verirrungen fielen vor; Herr Angely, welcher Regisseur des Stückes ist, hätte wohl durch zweckmäfsigere Anordnungen viel Unordnungen vermeiden können. Girschner.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Unter den in meiner letzten Mittheilung genannten Opernaufführungen halte ich die der französischen und italienischen Opern von Seiten des weiblichen Personals für die gelungensten, die der deutschen aber von Seiten des männlichen. Unter jenen hat der Wasserträger anerkannt den meisten Gehalt, und wir müssen namentlich jetzt, wo C. M. v. Weber dahin geschieden ist, es sehr beklagen, dafs Cherubini sich von der Bühne zurückgezogen hat. Durch ihn, scheint es mir, und sein bedeutendes Talent für musikalische Karakteristik ist eine neue Anregung für ächt dramatische Musik unter die Deutschen gekommen. In seiner Karakteristik aber liegt ein Uebergewicht auf Seiten des Orchesters, seinen Singstimmen fehlt es zuweilen an freier Bewegung, wobei er wahrscheinlich durch die Art und Weise des französischen Gesanges sich beschränken liefs. Desto mehr Spiel erfodern seine Gesangpartieen, und auch in dieser Beziehung ward diese Oper hier gut ausgeführt.

Tiefer als Cherubini steht unbestritten Boyeldieu, der in der Konversationsoper sein Feld gefunden. Sein Johann von Paris wird, wie mich dünkt mit Recht, für sein bestes Werk gehalten. In demselben ist das konventionelle Leben der Franzosen mit Laune aufgefafst und dargestellt. Die Erinnerung an die Chevalerie giebt ihm einen gewissen Schwung; jugendliche Frische und Selbstständigkeit der Melodieen, verbunden mit einem heitern Glanz der Instrumentation erhalten dieses Werk immer in der Gunst des Zuhörers. Kommt ein feines Spiel dazu, so findet man sich angenehm erregt, und vergifst es, wie in geistreicher Unterhaltung zu geschehen pflegt, dafs der Gegenstand der Unterhaltung — bei Lichte besehen — eine Kleinigkeit war. In dieser Beziehung war die letzte Aufführung dieser Oper nicht so lebendig und rund, als viele frühere. Wie durch fremde Gäste die Bewegung einer geselligen Unterhaltung leicht gezwungen und aufgehalten wird, so auch bei dieser Aufführung.

(Schlufs folgt.)

IV. Allerlei.

Phantasie.

Shakespeare und Mozart.

Gerne geben wir der unbestimmten Empfindung, welche ein herrliches phantasievolles Musikstück in uns aufregt, Worte, um der süfsen wehmüthigen Sehnsucht, welche uns alsdann erfüllt, eine bestimmte Richtung zu geben, und um in dem getrösteten und überschwenglich angefüllten Gemüth den Gegenstand unserer Liebe und Neigung mit allem Reiz und Anmuth zu schmücken. So ergiefst sich in Shakespeares: Was ihr wollt, in der ersten Scene, des Herzogs von Liebe begeistertes und durch die Musik aufgeregtes ganz von Phantasie überfülltes Gemüth, über seine von ihm angebetete Olivia, in folgenden Versen. Geht nun dieser Scene vor und mit ihr, das überaus schöne und zarte Adagio in Es-dur mit Sordinen aus Mozarts Quintett in G-moll, und wird es so vorgetragen, wie das hier in der Moeserschen Quartettversammlung geschieht, so werden die Melodieen Worte und die Worte Melodieen. Und so vermählt sich dann die Dicht- und Tonkunst in dem göttlichen Sonnenpunkt — Kunst!

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! gebt mir volles Maafs! dafs so
Die übersatte Lust erkrank' und sterbe. —
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
Und Düfte stiehlt und giebt. — Genug! nicht mehr!
Es ist mir nun so süfs nicht, wie vorher.
O Geist der Lieb', wie bist du reg und frisch!
Nimmt schon dein Umfang alles in sich auf,
Gleich wie die See, nichts kommt in ihr hinein,
Wie stark, wie überschwänglich es auch sei,
Das nicht herabgesetzt im Preise fiele
In einem Wink! So voll von Phantasien
Ist Liebe, dafs nur sie fantastisch ist.
O sie mit diesem zartgebauten Herzen,
Die schon dem Bruder so viel Liebe zahlt,
Wie wird sie lieben wenn der goldne Pfeil
Die ganze Schaar von Neigungen erlegt
So in ihr lebt! wenn jene hohen Thronen,
Ihr Haupt und Herz, die holden Trefflichkeiten,
Erfüllt sind und bewohnt von einem Herrn!
Eilt mir voran auf zarten Blumenmatten!
Süfs träumt die Liebe, wenn sie Lauben schatten.

b.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 2. Mai. — Nro. 18. — 1827.

AN BEETHOVEN.

Mit Dir einst, Meister, Lied in Lied zu singen, —
Die Sehnsucht wohnte mir im tiefsten Herzen,
Seit mich zuerst in Wonnen, Grau'n und Schmerzen
Die Räthselwunder Deiner Lieder fingen.
Doch früher sprofsten Dir die Seraphschwingen,
Dich aus der Weltluft, die oft Nebel schwärzen,
Heimtragend in den Lichtglanz seel'ger Kerzen,
Wo am Krystallmeer ew'ge Hymnen klingen.
Voll Wehmuth starrt' ich fern nach Deiner Gruft hin.
Draus hob ein Klang sich mit westholdem Kosen,
Reich — oft schon sangst Du so — an wonn'gen Schrecken.
Ich wag's, — ich sing' die Deutung durch die Luft hin:
„Ja, Wechselsänge soll'n wir Zwei einst wecken,
Hoch ob dem Grabmoos, unter Himmelsrosen."

L. M. Fouqué.

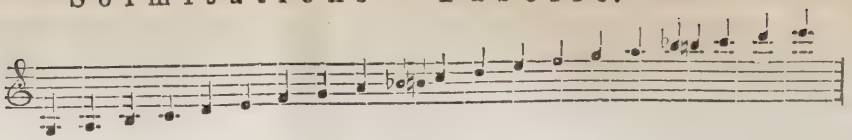
I. Freie Aufsätze.

Ueber deutsche Musik des Mittelalters.

(Schlufs.)

V. Sie fragen in welchem der alten Kirchentöne das Lied wohl komponirt sein könne? In keinem, mufs ich Ihnen darauf antworten, denn die acht Kirchentöne des Mittelalters waren, wenn gleich aus der altgriechischen Musiktheorie hervorgegangen, in ihren streng vorgeschriebenen Formen, wonach sie authentische und plagalische waren, mit ihren Ambitus, Reperkussionen, eigenen und peregrinen Klauseln und Finalnoten nur für die Kirche bestimmt, und die 12 Moden des spätern Mittelalters, sein cantus durus, mollis und naturalis, so wie alle die Künstlichkeiten, die mit der freilich schon viel früher und in einem ganz andern Sinn von Guido von Arezzo aufgestellten Solmisation betrieben wurden, gehören neueren Jahrhunderten als dem unserer Weise an. (Ich füge indefs ein Schema davon bei, wonach Sie die Weise auch solmisiren können, und werden Sie daraus sehen, dafs in dem mi fa die beiden diazeuktischen Töne der alten Griechen liegen.)

Solmisations - Tabelle.



Hexachord: durum. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: naturale. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: molle. — Ut re mi fa—sol la.
Hexachord: durum. — Ut re—mi fa sol la.
Hexachord: naturale. — Ut re mi fa sol la.
Hexachord: molle. — Ut re mi fa—sol la.
Hexachord: durum. — Ut re —mi fa sol la.

Unsere Weise ist vielmehr in dem System der Natur komponirt, in welchem noch jetzt jedes wirkliche Volkslied seine Entstehung findet, dem Systema immutabile der alten Griechen. Ich kann Ihnen dies Systema immutabile hier natürlich nicht wissenschaftlich vollständig entwickeln, so nämlich wie es wirklich war, nicht wie man es in neueren und den neuesten Zeiten hypothesirt hat, — sit venia verbo, — aber ich will doch versuchen Ihnen eine Idee davon zu geben was ich meine.

Nehmen Sie eine Tonleiter von 2 Oktaven, von A anfangend und sich so folgend: A. H. c. d. e. f. g. a. b. c. d. h. c. d. e. f. g. a. Dies sind die Noten des diatonischen Systema immutabile, a ist die Mesé und b und h sind die beiden diazekutischen Töne hinter derselben. Mit Hülfe der letzteren können Sie aus dem die Tonreihe A. H. c. d. e. f. g. a. b. c. d. in sich fassenden Systema conjunctorum nach dem Systema disjunctorum, das die Tonreihe A. H. c. d. e. f. g. a. h. c. d. e. f. g. a. in sich begreift, oder nach unserer Art zu reden, wiewohl nicht ganz passend, nach c-dur und f-dur, nach a moll und d-moll moduliren, wobei Ihnen zwar für die Molltonarten die Semitonien modi gis und cis fehlen, die Sie aber, wenigstens cis, im Sinne des Mittelalters komponirend, allenfalls als eine musica ficta nehmen können, wie Ihnen Marchetus de Padua, ein Schriftsteller des 13ten Jahrhunderts den Sie gleichfalls auf der K. Bibliothek in des Abt Gerbert Sammlung der Musikschriftsteller des Mittelalters finden werden, zeigen wird.

Schneiden Sie nun von dieser Tonreihe die tiefste A ab, und benutzen Sie den Rest dergestalt zu einer Komposition dafs Sie auf jeden Fall den tiefsten Ton H. darin anbringen, und einen oder beide diazkuetische Töne anwenden, (ob Sie noch höher gehen wollen als bis zu Ende der Tonreihe ist gleichgültig) so werden Sie ein Lied im alt griechischen mixolydischen oder hyperdorischen System komponirt haben. Schneiden Sie ferner auch H. ab, so dafs c der tiefste Ton Ihrer neuen Weise wird, so haben Sie eine lydische Melodie. Machen Sie darauf d. zum tiefsten Ton der Weise, so wird sie phrygisch, mit e. als tiefster Ton dorisch, mit f. hypolydisch, mit g. hypophrygisch, mit a. endlich hypodorisch. Wo Sie die Melodie anfangen, und wo Sie sie enden wollen, ist gleichgültig, alles hängt nur von der Stellung der Mesé und der ihr folgenden beiden diazeuktischen Töne zum tiefsten Tone der Melodie ab, oder, mit den Griechen zu reden, auf welchem Platz sich die Mesé und die diazeuktischen Töne in dem Diapacon (der Oktave) der Melodie befinden, welches von deren tiefstem Tone ausgeht.

Wollen Sie das Systema immutabile chromatisch anwenden, so heifst die Notenreihe A. H. c. cis. e. f. fis. a. b. h. d. h. c. cis. e. f. fis. a. und so können Sie auch beide Formen des Systema immutabile vermischt gebrauchen.

Versuchen Sie nun nach den obigen Vorschriften einmal sieben Melodieen zu komponiren, die Natur hat Ihnen die Gabe er-

theilt Melodieen mit Leichtigkeit zu erfinden, — Sie müssen aber dabei denken, dafs kein heutiger Generalbafs in der Welt sei, sondern Ihre Melodie als selbstständig und nach keiner Harmonie fragend, auf das Papier hinwerfen, benutzen Sie dabei die chromatische und vermischte Form so wenig wie möglich, denn beide sind nur Ausnahmen, so werden Sie finden, welchen verschiedenen Karakter jede Melodie von der andern erhält, der allein durch die Stellung der diazekutischen Töne in dem Dia-pason der Melodie bewirkt wird, und Sie werden sich überzeugen, dafs dieser Karakter derjenige sein wird, den die Griechen einer lydischen, phrygischen, dorischen u. s. w. Melodie beilegen.

Legen Sie ferner, nach Befinden transponirend, jene Tonreihe irgend einem wirklichen deutschen, russischen, schwedischen u. s. w. Volksliede als Maasstab unter, ermitteln sie dadurch in welchem Verhältnisse die modulirenden diazeuctischen Töne zu dem tiefsten Tone der Weise stehen, so wird sich ergeben, dafs es immer die Regel befolgt, sei es nun als lydische, phrygische u. s. w. Melodie, und dafs es z. B. nie nach drei Tonarten, in unserer Sprache zu reden, modulirt. Unsere jetzigen Lieder haben mehrentheils diesen Fehler (in einem gröfseren Musikstücke thaten die Griechen dies zwar auch, die Mesé sodann mutirend, aber in einem einfachen Liede gewifs eben so wenig, wie es das Volk jetzt thut,) und entbehren dadurch des Karakters; wird aber auch im Liede die Regel unwillkührlich befolgt, so verstehen unsere Komponisten doch fast nichts anders als lydische und hypolydische Weisen zu erfinden, selten läuft einmal eine andere, wie die dorische des Jungfernkranzes im Freischütz unter, die dann freilich auch gleich ihre Wirkung hat. Hier bietet sich also ein schönes Feld für unsere Liederkomponisten dar. Doch — revenons a nos moutons. Die Weise welche Sie mir gesandt haben ist, wenn Sie den obigen Maasstab anlegen, eine rein diatonisch-hypolydische. Sie braucht modulirend beide diazekutische Töne, und schliefst in der Mesé.

VI. Sie fragen mich welche harmonische Begleitung Sie ihr geben sollen? Ich kann Ihnen darauf nur antworten, die, welche Ihnen der Geist eingeben wird. Die Melodie ist der Körper, die Harmonie die Bekleidung die mit der Mode wechselt. Zu der Griechen Zeit würden Sie der Weise zur Begleitung die Töne A. H. e. a. d. h. e. a. gegeben haben, wie es die Chinesen noch jetzt thun würden, in dem früheren Mittelalter hätten Sie sie kirchenmäfsig mit Tertien, Sexten, Quinten und Quarten begleitet, in dem späteren Mittelalter auch mit reinen Dreiklängen und selbst Vorhaltakkorden, im 15ten Jahrhundert noch höchstens drei-stimmig, im 16ten schon vier- und besonders fünfstimmig, im 17ten Jahrhundert wären Septimenakkorde hinzugekommen, und nun müssen Sie, soll das Ding den Leuten gefallen, recht künstlich alle möglichen Akkorde und Ausweichungen anwenden. Die Melodie geht zwar darin unter, aber was schadet das, wenn die harmonischen Verflechtungen nur recht frappant sind. Wollen Sie indessen der Melodie ihr Recht widerfahren lassen, so bedienen Sie sich möglichst nur reiner Dreiklänge und Vorhaltakkorde, jeder Septimenakkord schon, den Sie anwenden, drückt den Stempel des Modernen darauf. Doch noch eins. Ich habe bisher von der nur als Bekleidung erscheinenden harmonischen Begleitung gesprochen. Es giebt aber noch eine andere, höhere, die der Parallelmelodieen, wo die begleitenden Töne auch wieder selbstständige Melodieen bilden, die nicht blofs als Rock oder Perücke, sondern als belebtes Gefolge der Hauptmelodie erscheinen. Die Erfindung und Anwendung dieser ist der hauptsächlichste musikalische geistige Fortschritt, (schon Guido von Arezzo mit seinem nächsten Nachfolgern gab dazu den ersten Anstofs, und die Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts waren vielleicht am weitesten darin gekommen, jetzt ist man aber gröfstentheils wieder zu besagtem Rock und grofser Allongenperücke zurückgekehrt, die wenig mehr von dem hübschen Körper und Gesicht der Melodieen sehen läfst,) so wie die Erfindung und

Anwendung des Dreiklanges der hauptsächlichste musikalisch formelle Fortschritt der neuern Zeit, gegen die Zeit der Griechen und Römer, wogegen wir in Hinsicht der Melodie und Rhythmik gegen sie grofse Rückschritte gemacht haben. Uebrigens ist die harmonische formelle Begleitung aller Zeiten und Völker Ausflufs eines Princips. Eben so wie sich nachweisen läfst, dafs die Griechen, wie noch jetzt die Chinesen, Türken, Perser u. s. w. den Dreiklang noch nicht gekannt haben, wollte ich mich anheischig machen, voraus zu sagen, zu welchen noch nicht angewandten harmonischen Formen wir in der Zukunft bald gelangen werden, vorausgesetzt, dafs wir nicht wieder umkehren.

Nun ist mein Examen beendigt. Ich lege Ihnen eine taktirte Uebersetzung der mir gesandten Weise in jetzigen Noten bei und wünsche einigermafsen bestanden zu sein. Der Ihrige Kretschmer.

Halberstadt, den 1ten April 1827.

II. Recensionen.

Sieben Schnurren von Erasmus Styx, für Männerstimmen, komponirt von Elias Kerninger u. s. w. Halberstadt bei C. Brüggemann. Preis 1 Rthlr. 10 Sgr.

Der pseudonyme Dichter verwahrt sich gleich Anfangs durch folgende vorredende Verse gegen alle ernstere Prüfung:

Blumen der Laune, dem Boden der Freude entsprossen, Rebenbegossen,
Wollet, ihr Herren, mit fröhlichem Muthe betrachten, Nicht sie verachten.
Eh' ihr, o Jünger Minervens, den Jokus berühret, Und recensiret,
Lasset die kritischen Kiele erst noch einmal sinken, Um eins zu trinken.

Trinken ist nun meine Sache eben nicht. Versetz' ich mich aber auch (wirklich oder nicht) in jene fröhliche Stimmung, die sich der Dichter bei Beurtheilung dieser Schnurren (?) vorausbedingt: so mufs ich als ehrlicher Recensent (der den Leuten doch nach bester Ueberzeugung sagen mufs, was sie um 1⅓ Thlr. bekommen, und wie viel Wein es etwa noch vorher bedarf, bis die Sache schnurrig wird) denn doch offen gestehn: dafs es sich der Dichter, schon durch die gewählten Thema's, sehr schwer gemacht hat, neu und besonders komisch zu sein; dafs er es hätte mit dem Metrum manchmal etwas genauer nehmen und in der Wahl des Ausdrucks (der oft gar zu derb ist) etwas sorgfältiger sein sollen; dafs endlich aber dessen ungeachtet (dieser Aussetzungen nämlich) die meisten der Lieder einige glückliche Wendungen und Pointen haben, die die allgemeine, schon vorhandne Lust um ein bedeutendes heben werden, und dafs man im Ganzen Recht thut, sich diese Schnurren anzukaufen. Denn auch der Komponist Kerninger (?) hat durch die Komposition dieser Schnurren sich zwar nicht immer als einen schnurrigen, durchweg aber als einen Mann gezeigt, der seinen Kontrapunkt, die Stimmführung und vor allem das aus dem Grunde versteht, was bei Männergesängen besonders effektuirt; ich meine die Imitationen und (im Gegensatz von „streng") zahmen Fugen, wodurch sich die zelter'schen Lieder so sehr vortheilhaft auszeichnen. Freilich findet sich in diesen kerninger'schen Imitationen und fugirten Sätzen nicht immer jene tiefere Bedeutung und oft witzige Beziehung zum Text, wie bei Zelter: sie tragen aber doch dazu bei, den Gesang kräftig, belebt und interessant zu machen. Die Melodie ist auch hier bei Kerninger so wie meist bei Zelter die schwächste Seite. Im Ganzen scheint mir die musikalische Behandlung der leichtfertigen Texte zu schwerfällig. — Die einzelnen Schnurren nennen sich:

1) Trinkers Rathschlag, dreistimmig und kräftig im Ausdruck.
2) Scheerenschleifers Morgenlied, vierstimmig, ist zu schwerfällig für den naiven Text.
3) Trinkers Weisheit, dreistimmig, trocken und schläfrig (nämlich vorzutragen).
4) Tabackslied, dreistimmig, ist recht hübsch, besonders machen sich die 5 Schlufstakte sehr karakteristisch.

5) Trinkers Klage, dreistimmig, ist ein gar gutes und belustigendes Lied. Schade, dafs es mit einem matten Echo schliefst.

6) Das faule Lied (soll wol heifsen: Lob der Faulheit), dreistimmig. Dieses ist hinsichtlich der Komposition, meiner Meinung nach, das beste und gelungenste der ganzen Sammlung. Es ist so karakteristisch, dafs es (wird es gut vorgetragen) Jeden, trotz dem, dafs er sich köstlich amüsirt, doch zum Gähnen bringt.

7) Ebenfalls dreistimmig, ist ein Quodlibet, das gewifs auch seine Freunde finden wird; mir aber hat es, bis auf den Schlufssatz (über den Dessauer Marsch) der von dem Komponisten wirklich humoristisch behandelt ist, wenig gefallen. Und selbst in diesem fielen mir die, durch 45 Takte sich immer wiederholenden Worte: „So schlag die Gicht, das Zipperlein, in solche quatsche (!) Reden ein“ höchst unangenehm auf. Es wird einem am Ende selbst ganz „quatsch“. Doch fällt so etwas vielleicht nicht so stark auf, und man lacht wol auch darüber, hat man sich über solche Skrupel nur erst — hinweggezecht.

Den einzelnen Stimmen ist eine Partitur beigegeben, in der die Stimmen, da deren zwei auf ein System gesetzt sind, zu sehr ineinander fliefsen, und daher undeutlich und schwer zu lesen sind. Der Stich der Stimmen ist gut und deutlich; das Ganze Liedertafeln sehr zu empfehlen.

Heinr. Marschner.

III. Korrespondenz.

Königliches Theater.

Die Hochzeit des Gamacho von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Berlin, den 29. April 1827.

Vor sechs Monaten, wenn ich nicht irre, habe ich die Korrespondenz über die neuen Opern-Aufführungen auf dem königlichen Theater für Ihr Blatt übernommen, und jede Woche fleifsig das Repertoire gelesen, um Ihnen gewissenhafter Weise über das Neue Bericht abzustatten. Allein bis zum vergangnen Sonntag hätte ich weder von Ihrem Blatte, noch Ihr Blatt von mir leben können. Die so lange angekündigte Oper, die Abencerragen, ist noch nicht gegeben worden, Faust von Spohr, Oberon von Weber, und noch manche andere Oper, auf die das Publikum hofft, die es mehr als einmal gewünscht, begehrt, gefodert hat, sind noch nicht gegeben worden; ja nicht einmal im Fach der Operette haben wir irgend eine neue Leistung gehabt, wir müfsten denn die etlichen verunglückten Vaudevilles rechnen, die aber wohl nur äufserst selten einen Pafs für die musikalische Zeitung erhalten werden, desto leichter aber einen Reisepafs. Doch jetzt dämmert uns in der Ferne ein schöner Stern der Hoffnung auf. Raupach hat, wie das Gerücht geht, für Spontini einen Text geschrieben, der aus der Geschichte der Hohenstaufen entlehnt sein soll. Von einem Dichter, der so Ausgezeichnetes im dramatischen Fach geleistet hat wie Raupach, läfst sich allerdings etwas Ungewöhnliches erwarten. Und wenn Spontini die Musik schreibt, so leidet es wohl keinen Zweifel, dafs auch diese einen berühmten Verfasser haben wird. Wie wir hören, steht uns dieser Kunstgenufs bald bevor, da die Oper zur Vermählung S. K. H. des Prinzen Karl gegeben werden soll. Vorzüglich der dritte Akt soll aufserordentliche Schönheiten enthalten, und auf eine Art bearbeitet sein, von der man bisher noch nie etwas gehört hat. Um so aufmerksamer wird alsdann Ihr Korrespondent sein Ohr darauf richten, da er immer der Meinung gewesen ist, dafs die Kunst zu schliefsen eine der schwierigsten sei, und ein Meister der dies versteht schon deswegen allein für grofs zu halten ist. Man kann daher auch keinen härtern Tadel gegen einen Künstler aussprechen, als wenn man sagt: Er kann nicht enden; er kann nicht fertig werden. Daher freut sich Ihr Korrespondent, und mit ihm ganz Berlin auf Spontinis neuestes Werk ganz ungemein.

Indessen habe ich den Faden verloren, an den ich meinen Bericht anknüpfen wollte. Am Sonntag hörten wir zuerst die erste Oper von Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy, die Hochzeit des Gamacho benannt. Diese Erscheinung ist gewifs von ungemeinem Interesse für die Kunst, und Sie werden es mir vergeben, wenn ich mich diesmal etwas über den gewöhnlichen Raum hinaus verbreite der den Korrespondenten sonst gestattet zu werden pflegt. Daher will ich Ihnen jetzt nur den trockensten vorläufigen Bericht über die Aufnahme machen. Das Werk fand von Seiten der musikalischen Behandlung einen zwar nicht rauschenden aber doch immer sehr aufmun-

ternden Beifall, der dem Komponisten um so lieber sein mufs, als er von dem urtheilsfähigern Publikum herzurühren schien. Weniger sagte das Gedicht zu, dem wir auch in der That manche Schwächen und Längen abgemerkt zu haben glauben. Die Aufführung war sehr gelungen; man sah, (und dies ist ein rühmlicher Eifer unserer Künstler der sehr anerkannt zu werden verdient,) dafs sie eine lebhafte Theilnahme für das Werk gewonnen hatten, und es so gut darzustellen wünschten, als es der Komponist zu hören wünschen mufs. Vorzüglich war Mad. Seidler, wie immer, eine sehr liebliche Erscheinung. — So fand denn das erste Werk des jungen Mannes eine sehr gute Aufnahme, nur wollen wir es ihm nicht verdenken wenn er in der Stille sagt: Gott schütze mich vor meinen Freunden, mit meinen Feinden nehme ichs selber auf! Denn dafs man durch einen wohlwollenden, aber gewifs schädlichen Eifer geleitet, die Aufnahme zu einer solchen steigern wollte, wie sie nur der entzündete Enthusiasmus hervorbringen kann, war, (selbst wenn der Verfasser nicht so bescheiden dächte, seine Arbeit nur für einen mit guten Kräften unternommenen, im Ganzen gelungenen Versuch zu achten) aufs mindeste unvorsichtig. Solcher Beifall mufs Opposition finden, während in einen gemäfsigten, aufmunternden, Jedermann von selbst eingestimmt oder doch eingewilligt haben würde. Sehr zu loben war es daher an dem jungen Künstler, dafs er, das Richtige fühlend, nicht erschien. Mit Vergnügen werden wir uns in den nächsten Blättern, nach wiederholtem Anhören des Werkes auf eine nähere Analyse desselben einlassen, und nach Kräften versuchen das Bessere von dem minder Gelungenen zu scheiden. Vorläufig sei es gesagt, dafs es uns scheint als liefsen sich nicht unwirksame Nachhülfen anwenden, über die wir uns näher auszulassen bis jetzt versparen.

L. Rellstab.

Aus Berlin.

Concert spirituel vom 27. April 1827.

Madame Katalani erfreute uns heut zum viertenmale während ihrer diesmaligen Anwesenheit durch ihren Gesang. Dafs der Sinn für Kirchenmusik bei uns nicht ernstlich genug geweckt sei, davon möge der heutige Tag uns zeugen. Die Kirche war leer trotz der sorgfältigen Auswahl erhabener Musikstücke.

Für die grofse und volltönende Stimme der Mad. Katalani war wohl kein besserer Raum zu finden als die Kirche der hiesigen Garnison, und sie erreichte auch durch die wunderbare Kraft ihrer Stimme was man erwartete.

Zunächst eröffnete nun dieses Konzert die Ouvertüre von Händels Samson. Der Eindruck dieser grofsartigen Komposition war nicht energisch und die dazu erfoderliche Tonfülle mangelte, wohl als Folge, dafs trotz eines wohl besetzten Orchesters die neue Schule den vollen grofsartigen Ton der Instrumente verdrängt und dafür einen seelenlosen leeren Ton, der jedoch nach bestimmten Regeln fürs Ohr angenehm wirkt, angenommen hat. Man sollte um solche Werke zu ehren auch die erfoderlichen Mittel anwenden. Die Mittel sind einfach und von allen Mitgliedern unserer ausgezeichneten Kapelle leicht in die ältere Musik überzutragen.

Madame Katalani war grofs im Portamento ihres erhabenen Gesanges und in der Ausführung des Trillers, weniger grofs in der Intonation und nirgends grofs genug in den Koloraturen; auch schien heut Mad. Katalani von einer nordischen und herbstlichen Kühle durchdrungen zu sein. Ihr Glanzpunkt war wohl die Arie: „Ich weifs dafs mein Erlöser lebt u. s. w.“

Es ist zu hoffen, Madame Katalani im Konzerte unsers unermüdlichen Musikdirekotr Möser noch einmal nach früherer Weise bewundern zu können. Ihre Stimme ist unvergleichlich schön von c bis e. Die Töne aufser diesem Vortrage sind nicht natürlich und daher unvollkommen. Ihr Vortrag ist edel, ohne überall den Ansprüchen der strengen Kunstkritik zu genügen. Die erste Kadenz war fehlerhaft organisirt.

Herr Musikdirektor Möser hatte heut einen sehr befangnen Ton zur Begleitung der Arie von Guiglielmi gewählt. Nun — er wird in seinem Konzert dafür den Genius über uns herrschen lassen.

Herr Bach spielte zwei Stücke auf der Orgel. Beide hatten wohl nicht die Intention, die Schönheit der Orgel und die Geschicklichkeit des fleifsigen Meisters hinreichend zu bekunden. Das Orgelspiel erfodert ganz gleiche Gewandtheit in den Händen und Füfsen — die künstlichsten Verwebungen interessanter harmonischer Ideen und deren Durchführung durch alle Stimmen. Es mochte daher wohl Herr Bach es nicht ganz ernstlich mit uns meinen und wir lassen es auch dabei bewenden, jedoch nicht ohne die Hoffnung, sich zu rechtfertigen dafs er als ein sehr fleifsiger Künstler sich zur höchsten Höhe emporgeschwungen hat.

Das Benedictus von Zingarelli wurde von Madame Katalani und den Herren Stümer und Devrient mit grofser Zartheit gesungen,

Die Chöre gingen gut. In der Hymne von Luther wurden uns auf englische Manier durch eine ? Trompete die Zwischenspiele ausgefüllt. Wozu solchen Scherz in Deutschland ? und in der Kirche? — Am Ende des Konzerts wurden uns noch einige Späfse auf der Orgel vorgemacht, die jedoch nicht vermochten einen guten Eindruck zu vernichten und den Wunsch zu unterdrücken Mad. Katalani noch oft hören und bewundern zu können. G.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Demoiselle Siebert gastirte als Prinzessin von Navarra und ihr Vater als Seneschall. Ersterer sind von Natur alle schönen Mittel verliehen, durch welche eine jugendliche prima donna die Herzen gewinnen kann; aber offen heraus gesagt, sie müfste als Sängerin von Neuem in die Schule gehen, oder richtiger eine ganz andere Schule mit Ernst und Liebe beginnen, und sich mit völliger Sammlung in ihre Gesangpartien hineindenken, wenn ihr Verdienst ihren Mitteln gleichstehen sollte. Ihre Stimme ist angenehm, wenn auch nicht voll, und hat den jetzt seltenen Umfang eines hohen Soprans; sie ist ferner geschmeidig und biegsam. Aber weder ist die Formation des Tons zu loben, noch die Passage rund und ausgearbeitet. Sie trägt vor wie eine Sängerin, die etwas, wie man sich ausdrückt, einstudirt hat, um damit Effekt zu machen, überladet mit Verzierungen die nur halb gelingen und bringt sie am unrechten Orte an. In dem Mangel an gehörigem Absetzen und Unterscheiden der gröfsern oder kleinern Abschnitte der musikalischen Perioden, nach dem verschiedenen Werthe, in den Fehlern des Athemholens zeigt sich dafs Dem. Siebert noch Anfängerin ist. Von Beziehung des Gesanges auf den darzustellenden Karakter ist noch sehr wenig zu spüren. Ihr Gesang ist noch nicht Sprache der Empfindung und Phantasie geworden. Gleichwohl erhielt die junge Sängerin bei ihrem Auftreten in dieser ersten Gastrolle vielen Beifall. Unser Publikum hatte sie vor einigen Jahren in unsern Konzerten gehört; man müfste daher bemerken, dafs sie an Sicherheit, Gewandtheit und Klang der Stimme sehr vorgeschritten sei; ihre angenehme und ziemlich unbefangene Erscheinung auf der Bühne mufste die Wirkung ihrer natürlichen Gesangsmittel begünstigen. — Herr Siebert hat als fertiger Bassist einen Ruf erlangt; seine Stärke ist Passagenwerk; seiner körnigen und umfassenden Stimme, die jedoch verschiedene Register hat, ist keine italienische Manier entgangen, keine Passage zu schwer; sein Vortrag ist ganz auf die neuere italienische Manier gebaut und durch ihre Erinnerung und Einprägung entstanden; er wirkt durch die Sicherheit seiner Bravour. Dagegen sieht er nicht eben darauf, was sich von jenem fremden Schmuck mit dem Karakter der Bafsstimme verträgt, noch weniger was der dramatischen Situation angemessen ist, um die Worte, auf welche er seine Verzierungen anbringt, kümmert er sich nicht, und unter der Masse von Schmuck und Zierrathen verliert man das Verzierte selbst aus dem Gesicht, die Einheit, der Karakter geht verloren. So war der Vortrag im Seneschall, und der in dieser Partie eingelegten Kavatine von Rossini. — In den übrigen Personen war heute kein echter Humor; nur Herrn Höfler hebe ich heraus, der als Johann von Paris seinen guten Vortrag und seinen natürlichen Anstand geltend macht.

So tief die Konversationsoper unter der romantischen und heroischen steht, so tief steht meiner Einsicht nach Boyeldieus weifse Dame unter Johann von Paris. Aber wo sollte auch ein Interesse, das mehr, als ein sinnliches oder prosaisches ist, herkommen, wo ein bürgerliches Geschäft, das nur gemeine Spannung hervorbringt, die Hauptsache sein soll? Aber ist denn mit jenem Gutsverkauf nicht mehr verbunden? Allerdings — eine nicht viel sagende Liebschaft, und daneben gleich eine französische Liebelei mit der Pächterin, ein eigennütziger und bösartiger Verwalter, der jedoch nur ein matter Nachschimmer von jenen Bösewichtern ist, deren wir so viele in den französischen Rettungsopern gesehen; ferner ein wenig Geistergraun durch die Sage von der weifsen Frau, welches jedoch den Zuschauern sehr sorgfältig und bald benommen wird. Und nichts weiter? Doch, noch etwas — nämlich die an den ererbten Besitz geknüpfte Erinnerung an die Jugend und an die schützenden Ahnen. Das letztere ist der einzige romantische Klang, der in der Harfe der weifsen Dame und in den rührenden Volkstönen, die der gewandte Tonsetzer in seine Komposition aufgenommen hat, ertönt, — aber er ist etwas fremdartiges für die bürgerliche Anlage und Grundlage der Oper. Vergleicht man die Musik wieder mit Johann von Paris, so fällt die Vergleichung sehr zum Nachtheil aus; es sind zwar einzelne in die Ohren klingende Melodieen in der weifsen Dame vorhanden, aber sie haben nicht die Frische und Angemessenheit jener, ja der Tonsetzer scheint den Werth derselben so sehr zu empfinden, dafs er, wo er eine gefällige Melodie gefunden hat, sie vier, fünf Mal nach einander repetirt, was in den frühern Werken nicht der Fall war, dagegen er andere, um sie pikant

zu machen, auf irgend eine Weise, ich möchte sagen, verbogen und ihres natürlichen Fortgangs beraubt hat. Der Einfluſs des Parisers auf diese Musik Boyeldieus ist übrigens gar nicht zu verkennen. Daſs übrigens ein Boyeldieu, wenn er auch zu einem verwirrten und zusammengeflickten Opernbuche keine klassische Musik schreiben kann, weil das unmöglich ist, in seinem Werke immer noch den gewandten Meister durchscheinen lassen wird, das ist natürlich, und ist besonders an der gedachten Auktion, welche das glänzende Finale des zweiten Akts bildet, wehrzunehmen. Hier sind die verschiedenen Stimmungen, die Spannung der Gemüther mit Lebendigkeit aufgefaſst, gesteigert und zu einem solchen Glanzeffekt erhoben, daſs man die poetische Geringfügigkeit des Gegenstandes, um dessenwillen so groſser Kostenaufwand gemacht wird, dabei vergessen kann. Musikalische Pächter und Rittergutsbesitzer werden aber doch am meisten dabei interessirt werden. Uebrigens enthält die Oper doch manches an sich hübsche Musikstück, wenn auch nicht mit der Handlung zunächst zusammenhängend, so z. B. die Arie des Georg, in welcher der Kriegerstand gepriesen wird, das Duett zwischen diesem und der Pächterin, welches einer fein verschleierten Lüsternheit sein Hauptinteresse verdankt; endlich der treffliche Kanon am Schlusse des ersten Akts und dieser Schluſs selbst; das Liedchen der alten Magarethe im zweiten Akte. Näher mit der Handlung zusammen gehört das ausgezeichnete Terzett zwischen Anna, Margarethe und Graveson und die oben gedachte Verwebung der Volksweise, welche die Erinnerung an seine Kindheit in Georg hervorruft. Dagegen ist die Ouvertüre ohne rechten Zusammenhang; statt der Arie der Anna im dritten Theil wird fast überall eine fremde eingelegt; das Duett zwischen Georg und Anna ist sehr flach gehalten. Die Oper hat übrigens dem Publikum im Allgemeinen gefallen; und ich glaube sie muſs es auch, wenn die Hauptpartien so gut besetzt sind, wie hier. Wer dann nur Unterhaltung sucht und das Interesse des dramatischen Zusammenhanges nicht empfindet, der findet bald hier, bald dort ein einzelnes Interesse, an welches er sich hält. Was die Besetzung anlangt, so kann die Partie des Georg kaum besser in Deutschland gesungen werden, als von Herrn Vetter; diese Partie bewegt sich auf der mittlern Stufe der Empfindung und der Kraftäusserung, auf welcher jenes Sängers Stimme am vortheilhaftesten und in ihrem reinsten Schmelz erscheint; in dieser Partie, finden wir, wendet er auch die meisten Schattirungen der Stärkegrade an, und sein sotto voce in der schottischen Volksweise erregt immer Entzücken bei den Zuhörern. Auch kleidet ihn die Rolle besser, als manche andere, obgleich sein Spiel hinter dem Gesange immer zurückbleiben wird. Nicht minder trefflich ist Fräulein Canzi als Dame von Avenel; ihr klarer, artikulirter Vortrag erscheint hier ohne alle Anstrengung und belebt die Melodien mit eigenthümlichem Zauber, das Spiel ist damit im Einklange. Sehr vollendet trägt Fräul. Canzi die eingelegte Scene von Meyerbeer (aus Crociato) vor, die freilich von der leichteren Musik etwas absticht. Auch einige Nebenpartien sind gut besetzt, vornehmlich die Pächterin (Frau Devrient, welche in dergleichen Rollen sehr einnehmend ist), Goviston (Herr Kökert, welcher diese Partie kräftig singt und genügend spielt). Frau Kökert ist in der Partie der Margarethe etwas matt; aus dem obengedachten Liedchen lieſse sich gewiſs etwas mehr machen; Herr Vogt (Pächter) singt seine Partie ziemlich gut; sein Spiel aber sollte etwas mehr zusammenhalten, und den Effekt nicht so sehr durch leere Uebertreibung zu zwingen suchen. Die Ausführung der Orchesterpartie ist sehr zu loben wegen ihrer Genauigkeit und Lebhaftigkeit.

(Schluſs folgt.)

Wien, im März.

Triumph-Pforten errichtet; Illumination und Feuerwerk veranstaltet; Viktoria geschossen! denn sie ist da, die Heiſsersehnte; endlich, endlich und endlich eingerückt, eingezogen, in Parade aufmarschirt, die italienische Operngesellschaft! Gesegnet sei der 20. Februar, der die Hungrigen sättigte, die Durstigen labte, Kranke gesund, und Gesunde — versteht sich, aus Entzücken — krank machte, ja, wenn wir noch in den Zeiten der Wunder lebten, zweifelsohne ungleich stupendere Miracula hervorgebracht haben würde; der unsere Dilettanti aus der egyptischen Gefangenschaft — dem Frohndienste, deutsch singen hören zu müssen — erlöset, nnd sie, gleich dem Propheten Elias, auf einem aus süſsen Melodien gewebten Mantel, in Mahom's siebenten Himmel einführte! Aber, so wie Orpheu's Passier-Schein in's Elisium nur durch die Pforten des Tartarus lautete, gab es auch hier der Fährlichkeiten in Hülle und Fülle zu überwinden. Da war die berühmte Prima-Donna, Signora Meric-Lalande noch in Neapel einige Monate zu früh in die Wochen gekommen, muſste indessen pflichtgemäſs ihrer Scrittura, sollte es auch Gesundheit, Leib und Leben gelten, die Wanderung ins rauhe Noricum antreten, um in dem einstigen Fabiana wochenlang das Bett zu hüten. (Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei eine Musikbeilage und der litterarisch-, artistisch-, musikalische Anzeiger Nr. 5.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 9. Mai. Nro. 19. 1827.

I. Freie Aufsätze.

Entwickelung aller Akkorde. Zugleich eine Beantwortung der Frage: Wie viel Akkorde giebt es?

(Mitgetheilt von Herrn Dr. Fr. Stoepel.)

Die Urerscheinung aller Harmonie ist der Dreiklang, die trias harmonica; denn wie mannigfaltig sie auch sich gestalten, — in wie scheinbar unendlich verschiedenen Zusammenklängen sie uns auch erscheinen möge, — immer müssen diese letzteren sich auf jene Urerscheinung reduziren lassen, also ihr Urbild in der Natur haben, oder sie sind — unnatürlich, mithin nicht Stoff eines freien schönen Kunstschaffens. Wenn daher die Tonlehrer in der folgenden Entwickelung aller Akkorde einer Tonart, einen oder den andern ihrer Bekannten nicht finden sollten: so mögen sie mit mir glauben, dafs er ein unnatürlicher sei, und darum hier weder einen Platz, noch eine Erklärung finden konnte; — oder sie mögen versuchen, das obige Prinzip und was ich daraus entwickelte, in seiner Unwahrheit darzustellen.

Eine Tonart besteht aus dem Haupt- und Hülfs-Akkorde; der erstere giebt den Begriff einer zusammenklingenden Einzelheit, und ist also ein Ganzes an sich. Nicht das ist der Fall beim Hülfs-Akkorde, wie sich schon aus der Benennung ergiebt. Der soll ein harmonisches Ganze, wir nennen's eine Tonart, nur darstellen helfen, erscheint also nur als integrirender Theil eines Ganzen; daher mufs er sich so modifiziren lassen, dafs er eben nur durch das Ganze, dessen Theil er sein soll, innere Bedeutung gewinnt, und so umgekehrt, wirkt, — daher die Nothwendigkeit, zu einem Dreiklange, der so Hülfsharmonie sein soll, innere Bedeutung gewinnt, und so umgekehrt wirkt, — daher die Nothwendigkeit, zu einem Dreiklange, der so Hülfsharmonie sein soll, die Septime hinzu zu fügen, einen Ton, welcher die Idee der harmonischen Wesenheit, die jener Dreiklang repräsentirt, aufhebt, und dagegen die einer andern erregt und bestimmt.

Die Haupt- und Hülfs-Harmonien geben in ihren mannigfaltigen Gestaltungen den natürlichen Stoff aller Harmonie; allein das gesteigerte Bedürfnifs, die Kunst suchte nach reicheren Mitteln, und das führte zunächst auf die Entdeckung des Moll, der einzig möglichen Abänderung unserer harmonischen Urerscheinung, und damit auf die Hinzufügung der Note zur Moll-Hülfs-Harmonie (vergl. IX. Kapitel). Aber nicht dabei blieb die Kunst stehen, war doch einmal der Weg gezeigt, die Bahn gebrochen. Nun erschien auch die Dur-Hülfs-Harmonie mit hinzugefügter Neunte, ja endlich beide Arten, mit ihrer Eilften und Dreizehnten; so dafs, weil man nach Maasgabe der Hinzufügung oben, einen Ton unten wegläfst, — denn der oben hinzugefügte steht nur statt des unten weggelassenen, ist nur dessen Stellvertreter, und löst sich daher auch nur in denselben auf — zuletzt nur noch die Septime von der ursprünglichen Hülfs-Harmonie, was freilich nothwendig ist, wenn der Akkord nicht völlig seine Bedeutung und Beziehung verlieren soll, übrig

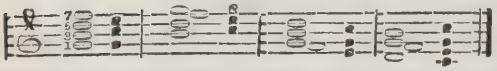
bleibt. Daher ist denn aber auch hier der Gränzpunkt, über welchen hinaus sich die kühnste Kunst nicht wagen darf; und darum müssen bis hierher auch, mit Einschlufs anderer weniger wesentlichen Modificationen, alle Akkorde, alle absolut mögliche harmonische Zusammenklänge gefunden sein. Ich werde hier nur aus einer Urharmonie, nach Anleitung des Gesagten, die ganze Masse der Akkorde einer Tonart entwickeln — doch nur in den engen wesentlichst verschiedenen Lagen, — und zugleich die Hülfs-Harmonien, ihrer Natur gemäfs auflösen. Schüler mögen auf gleiche Weise hinsichtlich aller Tonarten verfahren.

Uebersicht aller Akkorde der C-Tonart.

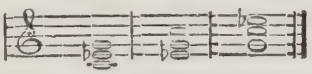
Ur- oder

Dur-Haupt-Harmonie von C:

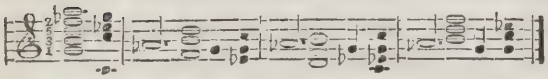
Hülfs-Harmonie:



Moll-Haupt-Harmonie von C:

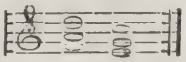


Moll-Hülfs-Harmonie:



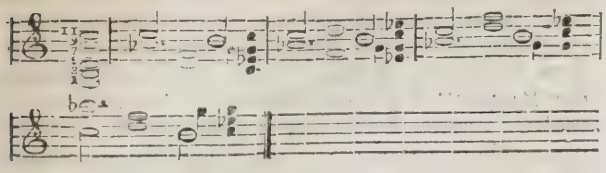
Es sei hier noch einmal erwähnt, dafs die Moll-Hülfs-Harmonie nur in der ersten Position, fünfstimmig, zu gebrauchen ist, in allen andern wird der Grundbafston weggelassen, und zwar defswegen, weil sich's da erst recht bemerklich macht, dafs die None nur Stellvertreterin von der Achten, daher, ganz streng genommen, eine eigentlich wesentliche Dissonanz, wie die Septime, nicht ist; die Septime ist wesentlich, weil sie überhaupt den Dreiklang der fünften Leiterstufe zu einem Hülfsakkorde umstempelt, die None kann es nur genannt werden, weil sie diese Hülfs-Harmonie zur Moll-Hülfs-Harmonie umstempelt. Daher macht sich denn auch bei der None, wie bei allen übrigen, ausser der Septime zur Hülfs-Harmonie oben angefügten Intervallen, das Verlangen und zum Theil die Nothwendigkeit fühlbar, nicht erst auf den künftigen, sondern noch auf demselben Grundbafstone aufgelöst zu sein, und was das Bemerkenswerthe ist: Jenes Verlangen, jene Nothwendigkeit ist in dem Mafse gröfser, als das aufzulösende Intervall vom Grundbafstone weiter entfernt liegt. So werden wir finden, dafs die Dreizehnte zuerst, dann die Eilfte, und dann die Neunte und None aufgelöst sein — das heifst in den Ton übertreten will, dessen Stelle sie vertreten hat; demungeachtet ist dieses Verfahren nicht unbedingtes Gesetz, und obwol ich hier dieser Beobachtung gemäfs verfahren werde, so wird doch der Schüler, zumal wenn es sich nur um die Auflösung einer der genannten Dissonanzen handelt, sein gutes Gehör u. s. w. entscheiden lassen können, ob er sogleich, oder auf dem nächsten Grundbasse erst auflösen solle.

Dur-Hülfs-Harmonie, mit der Neunte.

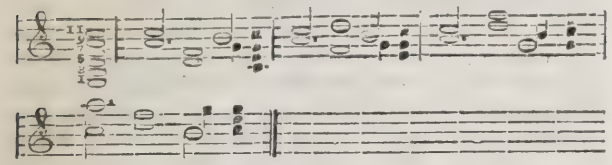
So wie hier im ersten Falle, wird auch oft geschrieben, und sogar wenn die erste und dritte dieser Hülfs-Harmonie fehlen, sofern nur eben eine andere Lage statt findet, z. B. diese:  und es ist defshalb auch schon eingewendet worden: „Wenn zwei stufenweis nebeneinander liegende Grundharmonien falsch sind, warum sind diese D-moll und C-Dur richtig?“ Darauf liegt in Obigem die Antwort. Es ist nämlich dies d. a. f. oder d. f. a. nicht D-Moll, sondern die unvollständige, künstliche C-dur-Hülfs-Harmonie und die vorhergegangene und darauf folgende Harmonie, oder auch diese allein, giebt sicherlich allzeit den vollständigsten Beweis. Uebrigens ist die obige erste Auflösung unbedingt verwerflich, da, wenn auch keine Fremdheit der Harmonien, doch eine unschöne Einerleiheit der Bewegung statt findet. Es ist daher weit besser, die Neunte naturgemäfs noch auf dem-

selben Grundbaſstone in die Achte übertreten zu lassen, wie ich späterhin immer gethan habe.

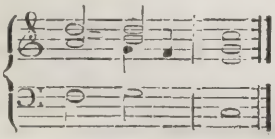
Moll Hülfs-Harmonie, mit der Eilfte.



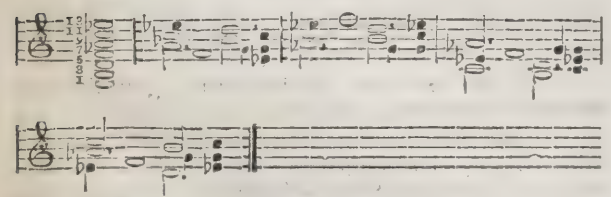
Dur Hülfs-Harmonie, mit der Eilfte.



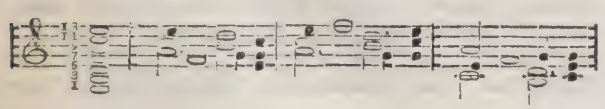
Diese Hülfs-Harmonie wird am häufigsten bei Schlüssen, und dann so gebraucht, daſs die im Baſs liegende Septime einen Schritt aufwärts, nach dem Grundbaſstone der Hülfs-Harmonie (und dieser selbst) geht, weil ein ganzer Schluſs nur dann gemacht werden kann. Diese Unregelmäſsigkeit, wenigstens Abweichung von dem natürlichen Gange, muſs dann aber immer dadurch gleichsam gut gemacht werden, daſs eine andere Stimme jene Septime übernimmt und auflöset, so daſs sich ein solcher Schluſs folgendermaſsen gestaltet:



Moll Hülfs-Harmonie, mit der Dreizehnte.

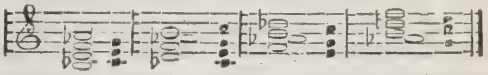


Dur Hülfs-Harmonie, mit der Dreizehnte.



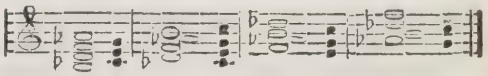
Endlich lehrt uns der Gebrauch noch zweierlei Dur Hülfs-Harmonien kennen, die sich, sonderbar genug, aus der einfachsten Moll Hülfs-Harmonie entwickeln, und welche man, — wenn man die ersten Arten der Dur und Moll Hülfs-Harmonien natürliche, die durch Hinzufügung der 9. 11. und 13. entstandene, künstliche nennen will, — künstlichste nennen könnte. Die erste derselben entsteht, wenn wir in der natürlichen Moll Hülfs-Harmonie die Fünfte eine halbe Stufe erniedern, z. B.

Erste künstlichste Dur Harmonie:



und die zweite entsteht, wenn wir auch die Dritte derselben um eine halbe Stufe erniedern, z. B.

Zweite künstlichste Dur Hülfs-Harmonie:



Was nun übrigens die nach Sonderbarkeiten haschende Künstler-Willkühr, u. s. w. noch thun möge, es kann hier keine Erwähnung finden, und wenn wir in dieser Beziehung nur noch die Erfahrung ad notam nehmen: daſs eine Hülfs-Harmonie zuweilen den Grundbaſston ihrer Haupt-Harmonie zum Baſstone hat, — daſs zuweilen (in sogenannten Orgelpunkten) alle leitereigene und auch wol nicht leitereigene Dreiklänge und Hülfs-Akkorde auf demselben erscheinen, daſs selbst, nach ganz bestimmten Hülfs-Harmonien, ganz andere als deren nothwendige Haupt-Harmonien gesetzt werden, wenn diese nur so mit einander verwandt sind, daſs die Dissonanzen jener darin ihre Auflösung finden; so muſs uns nunmehr möglich sein, jeden harmonischen Satz, wär' er auch noch so künstlich zusammengefügt, zu analysiren, auf seine Grundharmonien zurückzuführen und, umgekehrt, harmonische Sätze zu schreiben: welches bei-

des wir nun versuchen wollen, und worin, dünkt mich, wenn es gelingt, die sicherste Bürgschaft für die Wahrheit aller bisher entwickelten Lehrsätze liegt.

(Aus Dr. Stoepel's »Neues System u.s.w., Abtheilung III. Heft 2. Die Kunst des reinen Satzes u. s. w.« welches Werk in Kurzem ganz beendigt erscheint. Vergleiche auch Berl. mus. Zeitung, No. 5, 6, 7.)

III. Korrespondenz.

Berlin, im Mai.

Zum letzten Male *) vor ihrer Abreise hörten wir Madame Katalani in einem von Herrn Musikdirektor Möser veranstalteten Konzerte.

Wenn einer unserer Konzertgeber eine so auszeichnende und ergiebige Unterstützung verdient, so ist es gewifs Herr Musikdirektor Möser, der einzige ausser Herrn Ritter Spontini, und Kammermusiker Bliesener, der seinen Konzerten durch Aufführung grofser Kunstwerke Werth, Würde und Nutzbarkeit für das Publikum verleiht. Wegen dieser Verdienste ist er schon allein seiner Erhebung zum Musikdirektor vor andern so würdig, dafs es nicht einmal eines Blickes auf seine anderweiten Leistungen bedarf, um die Härte zweier Berichte in dieser Zeitung mifsbilligenswerth und ungerecht zu finden. Was nun das heutige Konzert anbetrifft, so verdient neben Hrn. Möser, der seine bekannte Virtuosität bewährte, Herr Kammermusikus Gans Auszeichnung. Die Herrlichkeit des Katalanigesanges ist so bekannt, dafs nur der Wunsch übrig bleibt, sie bald wieder zu hören, wozu in der That Hoffnung sein soll. N.

Oper in Leipzig.

(Schlufs.)

Die Aufführung der leichten Operette: „der neue Gutsherr" von Boyeldieu erfolgte auf Veranlassung eines unglücklichen Gastes, den ich durch Nennung seines Namens nicht vielleicht noch unglücklicher machen will; die Stimme war ihm ausgegangen, Befangenheit kam dazu u. s. w. Uebrigens ist die artige Kleinigkeit bekannt, an welche man nicht zu grofse Ansprüche machen darf. Herr Fischer als Gutsverwalter und Frau Devrient als Babette waren an ihrem Platze.

Auch „Aschenbrödel" von Isouard will ich nur im Vorübergehen nennen. Der Erfolg dieser Oper, welche durch Stoff und Musik immer gefallen wird, obgleich jener von dem poetischen Zauber des Mährchens unter den Händen des französichen Dichters nicht viel behalten hat, war nicht so günstig. Die Stimmen der Damen, die in dem glänzenden Duett zusammenkommen, passen namentlich nicht zu einander.

Hat Isouards Musik, der durch einen Zug seiner Natur Franzos geworden ist, noch immer eine gewisse Natürlichkeit und Ungesuchtheit, so sucht Herr Auber überall nach dem Pikanten herum, und verschmäht auch die Reizmittel seines Nachbars, des Italieners, nicht. Unter Boyeldieu möchte Herr Auber etwa eben so tief stehen, als jenes „weifse Dame" unter „Johann von Paris." Für die bedeutendste unter den drei Opern, die mir von ihm bekannt sind, halte ich immer noch den „Schnee;" für die unbedeutendste das „Konzert am Hofe," in welcher fast nur ein einziges Stück, die Probe der Sängerin (eine Glanzpartie der Fräulein Canzi) Interesse gewinnt; und das Thema desselben wird noch dazu durch Wiederholung sehr abgenutzt. Mehr Spuren eines dramatischen Talents verräth wieder der „Maurer." Das beliebte Zankduett ist doch ein Stück, welches, wie das bekannte Terzett im „Schnee," die Anlage zum Tonsetzen für die heitere oder komische Oper verräth. Aber Koketterie verhindert Herrn Auber, es frei zu entwickeln.

Uebrigens sind freilich auch viele flache Stücke in dieser letztern Oper. Am meisten gefällt uns in der Aufführung dieser Oper Frau Devrient als Henriette, in welcher Partie ein betrübter Brautstand, nicht ohne einige Frivolität geschildert ist, ferner Fräulein Erhart als die scheelsüchtige Madame Bertram. Herr Fischer ist als Schlosser recht brav und auch in der Erscheinung karakteristisch. Herr Vetter singt die Hauptpartie (des Maurers) aber er läfst gerade in dieser Rolle im Spiel noch zu viel zu wünschen übrig, — leichten und unbefangenen Vortrag des Dialogs, und gefällige Bewegung. Nächstens von den Darstellungen der deutschen und italienischen Opern.

*) Zu unserer Freude nicht zum letzten Male, D. R.

Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg, von H. Marschner.

Es ist für den Kunstfreund gewifs eine höchst angenehme Erscheinung, wenn er in einer Mittelstadt wie Magdeburg mit nur einigen 30000 Einwohnern ein Institut, wie das hiesige stehende Stadt-Theater, keimen und wachsen sieht, was ganz allein nur durch die Kunstliebe derselben gehegt und gepflegt wird; die sich durch die ersten, nicht immer glücklichen Versuche nicht abschrecken lassen, sondern theilnehmend und ermunternd dem allmähligen Gedeihen zusehen und sich dessen erfreuen. Es beurkundet diese Liebe zur

Kunst gewifs einen sehr bedeutenden Grad von Bildung und Sittlichkeit, wie sich ihn die Bewohner so mancher Residenz nicht merken lassen, die, rechnet die Theaterverwaltung am Jahresschlufs zusammen, das wenigste zur Erhaltung des Instituts beigetragen haben, dem sie oft die schönsten und reinsten Genüsse zu danken haben und das sein ferneres Bestehen dennoch nur in der Munificenz des Souverain's findet. Es verdient daher wohl öffentliche, allgemeine Anerkennung, dafs eine Stadt, die durch keine Messen oder dergleichen sich eines grofsen Zuströmens von Fremden oder einer andern, höhern unterstützenden Theilnahme zu erfreuen hat, sich unter Anregung des um die Stadt so vielfach hochverdienten Herrn Ober-Bürgermeister und Landrath Franke aus eignen Mitteln ein Institut erschaffen hat, in dessen Schoofse ihre Bewohner Erholung und Erheiterung suchen und finden. Ist es daher nicht sehr Unrecht, wenn unwitzige Witzbolde hie und da sich erlauben, über die Leistungen einer so jungen Anstalt zu spötteln und an dieselbe die nämlichen Ansprüche wie an grofse Kunstanstalten zu machen; den Muth der strebenden Kunstjünger zu lähmen; dem damit sich begnügenden, gutmüthigen Publiko nach und nach die Lust zu trüben, und so vielleicht am Ende gar das ganze Unternehmen untergraben und — stürzen? Lobhudelei wäre eben so verderblich, aber Ruhe, nachsichtsvolle, belehrende Beurtheilung und Unpartheilichkeit, dünkt mich, wäre hier, so wie überall, am rechten Platze, und in diesem Sinne will ich mich bemühen, Ihnen ein treues Bild von der hiesigen Kunstanstalt zu geben. Natürlich kann hier nur von der Oper die Rede sein; und da ich bei einem zufällig verlängerten Aufenthalte genau mit den Mitteln und Leistungen des Instituts vertraut geworden bin, so theile ich Ihnen mit Vergnügen das Resultat meiner Beobachtungen mit.

Das Orchester besteht aus 34 Personen, 8 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncello's, 3 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, 1 Pauker und die nöthigen Janitscharen *). An der Spitze als Musikdirektor steht Hr. Telle, ein noch junger aber talentvoller Mann.

Ich habe mich oft der Leistungen des Orchesters recht herzlich erfreut; es spielt mit Feuer, Fleifs und Aufmerksamkeit, und ist so wohl geübt, dafs es im Stande ist, dem sich verirrenden Sänger über zwei bis drei Takte nachzuspringen, ohne dafs bedeutende Störung entsteht. Bleibt noch etwas zu wünschen übrig, so ist es: mehr Diskretion gegen den Gesang, der durch zu wenig Beobachtungen des p. und f. oft ganz und gar bedeckt wird. Ein andres ist es mit dem forte, spielt das Orchester allein; und wiederum ein andres, begleitet es Gesang. In diesem Falle mufs das f. zum p. werden, höchstens darf es sich (besonders bei Solo-Gesang) zum mf. erheben. Jedenfalls mufs sich das Orchester immer nach der Stärke der Singstimme richten. Diese Feinheit aber habe ich leider in sehr wenig Orchestern gefunden, nur in der Dresdner und Berliner Kapelle unter Spontinis Leitung. Ein andrer Uebelstand ist noch der, dafs die Stellung der Instrumente im Orchester nicht richtig scheint. Beim f. übertönen die Blasinstrumente (die wohl den besten Theil des Orchesters ausmachen) das Streichorchester dermaafsen, dafs man von letzerm gar nichts zu hören bekommt. Das scheint mir aber davon herzurühren, dafs alle Blechinstrumente und die Pauken unter den Violinen vertheilt sitzen. Sonderte man dieselben, so dafs auf der einen Seite die Bläser, auf der andern die Streicher säfsen, so dürfte mehr Klarheit im Zusammenspiel, und gröfserer Effekt erzweckt werden.

Das Singpersonale besteht aus folgenden Personen:

1ste Sängerin: Dem. Schopf. Der Umfang ihrer Stimme ist vom e bis h. Die höhern Töne fis, g, a, h sind die klangvollsten. Die Mitteltöne sind etwas gedeckt und haben, mit voller Brust gesungen, etwas Schrillendes, woran aber nur Kränklichkeit schuld sein soll. In Passagen zeigt sie viel Leichtigkeit. Ihre Verzierungen sind etwas gleichförmig, aber geschmackvoll, wenn auch nicht immer richtig und der Harmonie analog. Doch das hat sie mit vielen andern Sängerinnen gemein, die nun einmal keine Generalbafsisten sind und werden wollen. Ihr Spiel ist unbedeutend so wie ihr Dialog; das Unangenehmste bei ihrem Gesang war mir: dafs man selten ein Wort versteht. Nähme die junge, bescheidne und hübsche Sängerin darauf Rücksicht, so dürfte ihr Gesang gewifs noch viel gewinnen.

2te Sängerin: Dem. Meiselbach. Hübsche Stimme ohne Ausbildung und Schule. Viel unbezähmte Lebhaftigkeit, die sie zu Undeutlichkeit und Haselei, ja selbst zu falscher Intonation verleitet, wodurch sie sich selbst manchen glücklichen Moment im Spiel (z. B. in der Rolle der jungen Frau im Maurer) verdirbt. Bei fortgesetztem Fleifs (und dieser leuchtet in jeder ihrer Darstellungen hervor)

*) Da der Grofs-Sultan jetzt sogar sich derselben entledigt hat, so dürfte es wohl endlich zeitgemäfs sein, wenn auch die christlichen Mächte d. h. die General- und andere Musikdirektoren dieselben abschafften. H. M.

und ernstem Bekämpfen oben gerügter Fehler kann sie es bald dahin bringen, dafs man sie eine angenehme Erscheinung nennen kann.

3te Sängerin: Dem. Boike, ist eigentlich nur im Schauspiel beschäftigt, doch benutzt man sie ihres netten Stimmchens wegen auch in der Oper. Möchte sie doch bald Herr ihrer immerwährenden unschönen Beweglichkeit werden. Am besten verträgt sich diese noch mit der Rolle der Nachbarin im Maurer, in welcher sie hier gefiel. Sonst ist sie unbedeutend.

Für Altpartieen: Madame Wohlbrück, die ich nur in der Rolle der Magarethe in der weifsen Dame sah und hörte. Ihr Spinnliedchen trug sie recht karakteristisch vor, nur war das Akkompagnement durchaus zu stark. In der Scene wo sie ihren Julius von Avenel wieder erkennt, spielte sie so meisterhaft, dafs das ganze Haus stürmisch applaudirte. Sonst scheint sie im Gesang auch nur Naturalistin, was ich besonders aus der unsichern Intonation im Terzett des zweiten Akts schlofs.

1ster Tenor: Hr. Schmuckert. Dieser junge, mit einer hübschen, schlanken Gestalt begabte Mann hat von der Natur eine sehr wohlklingende, weiche Stimme erhalten, die wohl werth wäre, eine recht sorgfältige Ausbildung zu erhalten. Seine Töne dringen tief zum Herzen. Gewinnt er es über sich, eine Zeitlang zu ruhen und vor der Hand dem Theater zu entsagen; und hat er das Glück einen tüchtigen, die Natur der Stimme berücksichtigenden Singlehrer zu finden: so bin ich überzeugt, dafs er es ist, der den unvergefslichen Gerstäcker einmal ersetzen kann. Jetzt scheint er etwas angegriffen. Die Verbindung der Brust mit der Kopf-Stimme weifs er noch nicht auf geschickte und der Stimme unschädliche Weise zu bewerkstelligen; die Passagen sind verwischt; der Ansatz des Tons — besonders auf den Vokal A, ist zerquetscht — kurz, er weifs noch nicht zu singen. Nebstbei ist er auch gar nicht ohne Darstellungsvermögen, und sind seine Bewegungen auch noch zu eckig und zu hastig — so spielte er doch mit so viel Wahrheit und Leben, dafs er darin mit der Zeit Ersatz für Gerstäcker verspricht. Ich will ihn also hiemit allen Theaterdirektionen, die die Mittel und die Lust haben, ihm die Ausbildung geben zu lassen, die ihm noch nöthig und der er auch fähig ist, bestens empfohlen haben. Er ist ein köstlicher, wenn auch noch ungeschliffner Diamant.

2ter Tenor: Herr Bauer. Herr Bauer (erster Liebhaber und jugendlicher Heldenspieler im Schauspiel) übernimmt nur aus Gefälligkeit und im Nothfall zweite Partien, z. B. den Obrist Leon de Merinville im Maurer.

Tenor-Buffo: Herr Wieser. Hat dessen Stimme auch nicht die Bedeutendheit der des Herrn Schmuckert, so ist sein Ton doch angenehm. Bekanntlich fodert man von einem Buffo nur Deutlichkeit, angenehme Stimme, gutes Spiel und — Humor. Dies Alles aber besitzt Herr Wieser in so hohem Grade, dafs er mir eine ganz aufserordentliche Erscheinung scheint. Er ist in seiner Art so vortrefflich wie der köstliche Dresdner Benincasa. Sein Schlosser im „Maurer" und Dikson in der weifsen Frau" sind wahre Meistergebilde.

Bariton: Herr Fritze. Herr Fritze hat eine hohe, voll- und wohltönende Bafsstimme, die in einfachem Gesange von sehr guter Wirkung ist. Seine Intonation ist meist rein, und seine Aussprache deutlich. Gelingt es ihm, durch Fleifs und Beobachtung guter Muster mit der Zeit auch ein guter Schauspieler zu werden, so kann er künftig jedem Theater eine willkommene Erscheinung werden.

1ster Bafs: Herr Riese. Ich hatte bis jetzt nur Gelegenheit, diesen Sänger im Konzert die Arie des Kaspar „Schweig" u. s. w. vortragen, und in der Rolle des Komthur zu hören — und kann daher nur berichten, dafs er einen kräftigen, tiefen Bafs besitzt, dessen er noch nicht ganz Meister ist.

2ter Bafs und Buffo: Herr Vollbrecht. Dieser Künstler hat eine, leider schon etwas ausgesungene Stimme, ist aber sonst ein braver Schauspieler, dessen Bartolo im rossinischen Barbier gar nicht unergötzlich ist.

Der Chor besteht aus 6 Damen und 6 Herren, wozu noch 9 Sänger vom Sängerchor des 26 Infanterie-Regiments gezogen werden.

Sie sehen hieraus, dafs die Kräfte des Instituts nicht unbedeutend sind, und dafs mit zweckmäfsiger Verwendung derselben gar Vieles, wenn auch nicht Alles, geleistet werden kann. Die bedeutendsten und abgerundetsten Darstellungen dieser Gesellschaft, die ich sah, waren: „Die weifse Frau" und „der Maurer" und „der Schlosser." Es ist eine Freude zu beobachten, wie aus Jedes Leistungen das eifrigste Bestreben hervorgeht, nach Kräften zum Gelingen des Ganzen beizutragen; und wer möchte wol bei soviel schönem Willen jedes kleine Mifslingen bemerken und bekritteln wollen? — Was mir, bei einem verhältnifsmäfsig kleinen Publikum, staunenswerth vorkommt, ist: dafs man seit dem Erscheinen dieser letztgenannten Opern auf der hiesigen Bühne fast nichts, als abwechselnd „die weifse Dame" und den „Maurer" giebt; und öfters ist in jeder Woche dreimal Oper, und die Opern sind vorzugsweise am stärksten besucht. Musikliebe, Genügsamkeit mit dem Dargebo-

tenen und Geduld, ruhig anderweitige Neuigkeiten zu erwarten, lassen sich daher dem hiesigen Publikum nicht absprechen, und darin möchte es sich wol vor jedem andern vortheilhaft auszeichnen. Wie verlautet, soll jetzt die „Vestalin" und später der „Holzdieb" studirt werden.

Die hier vorherrschende Neigung zur Musik spricht sich aber auch noch durch die zahlreichen Vereine für Vokal- und Instrumental-Musik aus. Jeder der gröfsern Vereine für gesellige Vergnügungen, als z. B. die Harmonie, die Loge und das Casino, giebt in seinen Sälen, während des Winters, mehrere grofse Konzerte, worinnen jedesmal eine grofse Sinfonie, meist von Beethoven, grofse, karakteristische Ouvertüren, ganze oder auch nur einzelne Theile von Oratorien (in dem vorletzten Konzerte der Loge hörte ich den ersten Theil von Fr. Schneider's verlornem Paradiese) und andere interessante Konzertsachen gegeben werden; und ich mufs gestehen, die Ausführung war meist untadelhaft, ja manchmal sogar ergreifend. So werde ich mich noch lange der sehr gelungenen Aufführung der Beethovenschen C-moll-Sinfonie (wol die schönste und klarste von diesem Meister) mit vielem Vergnügen erinnern. — Ausserdem giebt es noch Dilettanten-Konzerte, zwei Sing-Akademien und eine Liedertafel, in denen man viel Treffliches zu hören bekommt. Interessant war mir die Bekanntschaft des Herrn Organist A. Mühling, welcher all diesen musikalischen Privat-Vereinen als Musikdirektor vorsteht. Es ist ein recht tüchtiger und origineller Komponist, dessen Kompositionen (selbst die im Stich herausgekommenen) leider nicht so bekannt sind, als sie es verdienen. Er ist aber so, ich möchte sagen, übertrieben bescheiden, dafs er selbst das Beste der Bekanntmachung nicht werth achtet. Eine trefflich gearbeitete Sinfonie gab er unter fremdem Namen, und wagte es nicht, selbst nachdem sie allgemein gefallen hatte, seine Vaterschaft zu derselben zu bekennen. Sein gröfster Fehler scheint mir, sich nicht genug „geltend machen" zu wissen, was in jetziger Zeit, wo selbst so manches Gute von der Fluth des Mittelmäfsigen und Schlechten mit fortgeschwemmt wird, besonders nöthig zu sein scheint. — Fr. Schneider war auch in diesen Tagen hier und rekrutirte Sänger und Musiker zu dem grofsen Musikfeste, welches er am 15. Juni in Zerbst zu geben und Händels „Samson" aufzuführen gesonnen ist. Sollte meine, hier mit Beifall aufgenommene Idee zur Ausführung kommen, zur Gedächtnifsfeier Beethovens nämlich ein, nur aus seinen Kompositionen bestehendes Konzert, dessen Ertrag zu irgend einem guten Zweck verwendet werden soll, zu geben, so werde ich nicht ermangeln, Ihnen etwas Näheres darüber mitzutheilen.

Heinr. Marschner.

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Selbst auf Lablache's Athleten-Konstitution äufserte sich nachtheilig die klimatische Einwirkung; öfters wurden seine Verehrer durch des Lieblings Namen in der Krankenliste mit Angst und Besorgnifs erfüllt, ja schon angekündigte Vorstellungen mufsten deshalb wieder verschoben werden. Doch — post nubila Phöbus! Besagter heilbringender zwanzigster Hornung träufelte Balsam in die klaffenden Wunden, zertheilte die unglücksschwangern Wolken, und im rosigen Aetherschimmer — ohne Hyperbel: bei reichlicher Lampenbeleuchtung — hervortrat: Amazilia, Melodrama del Maestro Pacini. — Schreiber dies scheute weder Geld, noch Rippenstöfse, weder die Stunden währende Langeweile bis zum ersten Bogenstrich, noch das im höheren Grade lästige Geschwätz eines fanatischen Nebenmanns, weder die drückende Hitze, noch die beim Nachhausestolpern im Freien damit konstrastirenden zwölf Grade über dem Gefrierpunkte; schonungslos verdammte er seine armen Gebeine zu einer ihn anwidernden Storchenstellung, um nur ein anstelliges Plätzchen zu acquiriren; und alles diefs keineswegs aus glühendem Enthusiasmus, welchen er herzlich gerne jenen im Eingange geschilderten Feuerseelen überläfst, und der ohnediefs seiner norddeutschen Schildkröten-Natur fremd ist, sondern einzig und allein angetrieben vom puren Diensteifer eines pünktlichen Korrespondenten, der keine Gelegenheit verabsäumt, seiner Schuldigkeit nachzukommen, und der nun in schlichten, dürren Worten von sich giebt, was, und wie er's gefunden. —

Regis ad exemplum. — Freund Rossini pflegt in neuerer Zeit die Ouverturen in Ersparung zu bringen, und seine Adjutanten, inklusive den Maestro Pacini, treten in die Fufsstapfen dieser bequemen Mode. Ein Adagio, mit forte und piano gehörig durchspickt, das eigentlich nicht mehr sagt, als: „Setzt euch, und haltet euch hübsch ruhig, denn das Ding will angehen!" thut im Grunde beim Lichte besehen dieselben Dienste, und so ist's auch hier gemeint. Der Vorhang rollt auf. Eine zahlreiche Männer-Schaar singt mit kräftiger und sonorer Stimme einen ziemlich gewöhnlichen Chorus ab, blofs um den Auftritt ihres Führers Cabana, Kaziken eines wilden

Stammes in Florida, vorzubereiten. Solcher ist nun Herr Lablache, dem man auch nicht die geringste Spur von Schwäche oder Unpäfslichkeit mehr abmerkt, dessen voller Glockenton Alles durchdringt, und durch den mächtigen, energischen Vortrag das wenig bedeutende Gesangstück zu einem Glanzpunkt der ganzen Oper erhebt. Ungemessener Beifallsjubel, in welchen Referent nach Gewissen und reiner Wahrheitsliebe freudig mit einstimmt. Die zweite Personage heifst Signore Monelli, und repraesentirt das Oberhaupt einer Horde aus Luisiana, Nebenbuhler des Vorigen und Mitbewerber um die Hand der reizenden Wilden Amazilia; ein Tenorist mit wenig Stimme, welche sonderlich in der Mittellage beinahe klanglos ist, wodurch in den Ensemble-Sätzen fühlbare Lücken entstehen mufsten. Was indessen im Solo vernehmbar war, zeigte Geschmack, methodische Bildung, und eine gute Schule. Zarte Stellen, die ein mezza voce vertragen, gelangen ihm vorzugsweise. Endlich ging der dritte Stern auf, Madame Meric-Lalande, die sich gleich in den ersten Augenblicken der neuen Bekanntschaft als Künstlerin vom ersten Range dokumentirte, wozu sie Gestalt, Spiel und Gesang berufen. Sie ist in Marseille geboren, ihr Mann war früher Waldhornist, und eine unüberwindliche Vorliebe für Musik knüpfte das gegenseitige Band. Ein Organ, weniger den Sinnen schmeichelnd, als imponirend durch eine unvergleichbare Volubilität, mag allerdings als grofses Verdienst gelten; doch höher noch mufs gestellt werden, der innige, seelenvolle Vortrag, der richtige, hinreifsende, bezaubernde Ausdruck der Gefühle und Empfindungen, welchen sie sich in einem Grade eigen gemacht hat, der mitunter selbst bei den gefeiertsten Heldinnen des Tages vermifst wird. Welche Gewalt solche Naturgabe über die Herzen gewinne, und welche vollendete Beherrschung sie über ihre Stimme errungen habe, zeigte sich vorzugsweise in der grofsen Scene des zweiten Aufzugs, welche schon an und für sich zu den besseren ihrer Gattung gehört, und nebst der durch Lablache geadelten Introduktion, und einem effektreichen Duett mit Zadir (Monelli) fast das einzig auszeichnenswerthe dieser Komposition ist, deren übrigen Bestandtheile sich im ordinairen Schlendrian fortbewegen. Die Nebenpartieen waren Einheimischen zugetheilt, den Herren Preisinger, und Radicchi, (priscis temporibus ein achtbarer Tenor) und der Dem. Franchetti, sämmtlich so gestellt, dafs sie nichts verderben, noch weniger aber gut machen konnten. —

Als zweite Karnevals-Oper ging Rossini's „Semiramide" in die Szene. Gegenüber der vorjährigen Rollenbesetzung blieb nur Herr Lablache im Possefs seines Assur; die damals von der Fodor dargestellte Titelrolle übernahm gegenwärtig Madame Lalande, und Dem. Schechner den Arsace; beide leisteten aufserordentliches, und jeder gebührt in ihrer Sphäre die Palme. Die Tenorpartie ist, wie bekannt, eben nicht sonderlich liberal bedacht; Signor Ciccimarra machte daraus, was sich nur immer machen lassen wollte. Ex trunco non fit Mercurius.

Die deutsche Sänger-Gesellschaft, ohnehin nur spärlich excellirend, und nunmehr durch die Rivalität fast ganz und gar in den Hintergrund gedrückt, gab Auber's „Konzert am Hofe" mit glücklichem Erfolg, nachdem die artige Kleinigkeit einige Wochen zuvor auf der Josephstädterbühne einen formalen fiasco gemacht hatte. Leider werden die einst so beliebten kurzen Operetten blofs als Vorkost betrachtet, um den Appetit zu den Balleten aufzureizen, und daher kaum als selbstständig beachtet. Unter den neuen choreographischen Produkten, haben die prachtvoll ausgestattete griechische Mythe: „Castor und Pollux," und: „der aus Liebe vermummte Neffe," am meisten gefallen. Zu beiden setzte Meister Gyrowetz in seiner melodischen anmuthigen Weise die Musik. —

Von den Vorstadttheatern ist jenes an der Wien zwar verkauft, und an Herrn Direktor Karl auf sechs Jahre verpachtet, doch zur Zeit noch immer geschlossen.

Die Leopoldstädter-Volksbühne förderte nur zwei Novitäten zu Tage: eine Pantomime, „Harlekin als Taschenspieler," und ein Zauberspiel: „die Fahrt nach der Schlangenburg," Musik von Drechsler. Beiden ist menschliches begegnet. Doch was schadet das. Bleibt doch Raimunds „Mädchen aus der Feenwelt" die verläfsigste Refsource, eine unerschopfliche Quelle, welche fortwährend das Haus füllt, dafs es selbst nach funfzig Wiederhölungen die Schaulustigen nicht aufzunehmen vermag. —

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung.

In dem Gedicht in voriger Nro. ist in der fünften Zeile von unten statt „westholdem" zu lesen „ernstholdem."

D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 16. Mai. Nro. 20. 1827.

Der Fabrikant Philipp Oehrmann und seine Tochter.

Aller Welt ist bekannt, wie der reiche Kaufmann Jakob Oehrmann in Scheerau eine hübsche Tochter, Pauline, hatte, der Jean Paul seine Romane verbotenerweise mittheilte, nachdem er den Vater in den Schlaf geredet. In den Blumen- Frucht- und Dornstücken steht es. Weniger bekannt ist es aber, dafs der hiesige Fabrikant und Färber Philipp Oehrmann in der Stralauer-Strafse sein Nachkomme ist, und vieles von seinen Eigenschaften geerbt hat, namentlich auch die hübsche Tochter. Die Familie mufs einen Hang zu hübschen Töchtern haben, und thut wohl daran, denn die spartanische Ehrerbietung, die die Jugend dem Alter bezeigen soll, ist letzterm ganz gewifs, wenn es mit wohlgebildeten Töchtern einhergeht. Ich wenigstens habe es aus diesem Grunde nie an Konsideration gegen den Herrn Fabrikanten Philipp Oehrmann fehlen lassen, als ich noch in seinem Hause aus- und einging. Ich hatte aber dort niemanden in den Schlaf zu reden oder zu lesen, sondern höchstens hineinzuspielen, obgleich mir das nur selten glückte: denn der Herr Philipp Oehrmann war gar zu alert; phantastische Musik litt er durchaus nicht, nur fafsliche wollte er mit starken Rhythmen, bei denen er munter im Zimmer auf und abgehen konnte, und stärkere Rauchwolken im Takt aus der Pfeife stofsen. Für solche Musik hatte er einen gewissen Sinn. Defshalb hielt er auch streng darauf, dafs die hübsche Amalie sich einiges Musiktalent anschaffte. Hinter seinem Rücken trieb ich aber arge Schliche, und schwärzte mit Lust die verbotene Musik ein, alle Sonaten von Beethoven, von der ersten bis zur letzten. Denn Amalie hatte Gefühl und Bildung; mit lebhafter Rede und einer Art von Begeisterung hatte ich so viel von dieser Musik gesprochen, ihre Tiefe und Bedeutung, ihren Reichthum der Form und Einheit der Gedanken so entzückt gepriesen, dafs sie nicht widerstand; sie war völlig zum Beethoven bekehrt, und so wie der Vater nicht da war, spielte ich ihr vor. Die grofse F-moll-Sonate (Op. 57.) war der Kulminationspunkt dieser Begeisterung, über der aber des Vaters Tritt immer wie des Dionysius Schwerdt an einem einzigen Haare hing, um sie abzuschneiden. Ich war übermüthig genug gewesen, sie das erstemal in seiner Gegenwart der Tochter vorzuspielen, und glaubte alles gewonnen zu haben, indem ich ihm versicherte, es sei die modernste Komposition vom grofsen Kalkbrenner. Doch dazu war er zu pfiffig: o Herr, Sie sind ein Schalk, rief er aufgebracht aus, aber mich führt man nicht an, das ist Musik aus dem Tollhause, die kein vernünftiger Mensch versteht, und noch weniger macht! die jungen Leute haben das jetzt so an sich, dafs sie gesetzte Leute gern foppen mit unverständlichem Zeuge, und überschwänglich thun; in meinem Hause geht das aber nicht! Von Ihnen hätte ich dergleichen freilich am wenigsten erwartet, als wir uns kennen lernten, sah ich Ihnen ein gesetztes Wesen an, und ich bin ein Menschenkenner! — Ich lobte seinen Scharfblick, und seinen trefflichen Geschmack, dem ich durch jenes tolle Zeug nur einmal hätte auf den Zahn füh-

len wollen, — man täuscht aber einen alten Fuchs wie Sie sind, nicht! sagte ich. Seitdem war ich vorsichtiger; jedesmal, wenn ich die Lieblingssonate vorspielte, und wir durch das Rauschen und Flüstern der Töne hindurch den tapfern Oehrmannschen Tritt vernahmen, war ich mit einem Sprunge in Des-dur, und spielte munter Webers Auffoderung zum Tanze, eins der Leibstücke des alten Herrn, der dann zufrieden hereintrat und einiges mitsang.

Es mufs der Welt aber berichtet werden, wie ich die Bekanntschaft des Herrn Philipp Oehrmann gemacht habe. Es war gerade wieder einmal Frühling, und ich stand im Thiergarten vor einer gelben Blume, über die ich meine absonderlichen Gedanken hatte, ich erinnerte mich an dies und jenes, und war vertieft. Mit einemmale klopft mich jemand auf die Schulter, und ich sehe, als ich mich umdrehe, einen wohlbeleibten Mann in den besten Jahren mit einem hübschen Mädchen am Arme. Herr, sagte der Dicke zuthulich, ich freue mich darüber, wie Sie die gelbe Blume so aufmerksam betrachten, es geht mir auch so! S'ist ein interessantes Gewächs! Verflucht interessant, erwiederte ich, ich stehe hier und bewundere die Courage, die so eine Blume hat, hier im Thiergarten herauszukommen und aufzublühen, — überhaupt bewundre ich den ganzen Thiergarten, der den Entschlufs fassen kann, grün zu werden. An seiner Stelle thät' ich's nicht! Haben Recht, sagte der Dicke vergnügt, so'n schönes berliner Blau, oder das recht brennende Roth kommt anders, das sind Dauerfarben! käme er mir mal in den Kessel, er sollte anders werden! Ich freute mich über seinen Humor, und lachte von Herzen; das Mädchen hatte derweile die Blume abgepflückt und sagte: gelb bedeutet aber Falschheit, das ist doch nicht hübsch von der Blume! Dummes Zeug, rief der Dicke, gelb ist 'ne gute Farbe, wenn's auch was leicht verschiefst, und die Blume da hat nichts mit der Falschheit zu thun, ist ein vortreffliches Färbekraut, das weifs der Herr wohl, defswegen hat er's auch so auf's Korn genommen. Es wächst hier in der Regel nicht, und Dieselben wundern sich mit Recht, dafs es hier fortkommt. Ich wollte, es stände hier mehr! — Ich eignete mir den Ruhm gelassen an, und versicherte: es wäre charmant von der Natur, dafs sie so treffliche Färbekräuter producire, und es sei ein erhebender und tröstender Gedanke, wie die Erde im Geheimen die Säfte bereite, die dann durch allerlei Bäume und Blumen rännen, damit sich hernach die rechten Färbekräuter daraus entwickelten. Denn so wie das niedrige Gethier nur weifsen Saft führe, und erst der Mensch und seinesgleichen unter den Thieren schönes rothes Blut, so hätte das gemeine Kraut nur schlechten Saft, und nur in den edleren flöfse das köstliche Färbe – Material. Der Staat sollte mehr für die Färbekräuter thun, schlofs ich. Der Dicke hatte mir vergnügt zugehört: Herr, fuhr er auf, Sie sind mein Mann, — der Staat, da steckt es! Ich bin der Fabrikant und Färber Oehrmann, erzeigen Sie mir und meiner Tochter das Vergnügen uns zu begleiten, und lassen Sie uns noch Einiges darüber reden. — Wir tranken Thee in den Zelten, sahen die Sonne über dem Wasser untergehen, fanden es kühl, und wanderten zur Stadt, ich mufste bei ihm zu Abend essen, und wir ergingen uns in mancherlei gesetzten Redensarten, bis ich, mit freundlichen Einladungen, wiederzukommen, davon ging.

Ich kam richtig wieder. Den Alten suchte ich mit Stadt- und Weltneuigkeiten, so gut sie der Tag gab, abzufinden, der Himmel weifs wie sauer es mir oft wurde, aber ich that Vieles für die Tochter. Die Welt glaube aber nicht etwa, dafs ich, wie man zu sagen pflegt, Absichten hatte, nein, ich kannte darüber die Ansichten des Vaters. Er wollte höher mit ihr hinaus. Das Mädchen kann mit ihrem Geld einen Lieutenant oder Hauptmann von Adel verlangen, und soll mir eine Dame werden, sagte er oft. Darin gab ich ihm Recht, und führte obendrein Beispiele an. Vor mir hatte er keine Furcht, ich hatte ihm vertraulich eröffnet, ich sei ein Wiftwer, der bittre Erfahrungen gemacht habe, von denen er wohl sobald nicht geheilt werde, und zum Ueberflufs

versicherte ich, als armer Teufel einen grofsen Abscheu vor allen reichen Partien zu haben. Darin gab er mir wieder Recht. Kurz, wir vertrugen uns leidlich. Aber, wie gesagt, die Musik war es, die mich eigentlich dorthin trieb. Denn wer ist Enthusiast, und beklagt sich nicht über die wenige Theilnahme der Andern? wie viele sind der Gemüther, die eingehen und verstehen, oder doch glauben? Und hier fand ich den Glauben, sogar, wie ich wähnte, die Liebe zu den Kunstwerken die mich erfüllten; ich mufste Mitgenossen meiner Freude haben, und fand sie hier. Hätte der Vater nur gewufst, dafs sogar die neuesten verrufensten Sonaten von Beethoven, jene himmlische aus C-moll und C-dur (Opus 111) und die ganz ausgelassene aus B-dur (Op. 106) mit dem vertrakten Adagio aus Fis-moll in seinem Hause florirten! Wir hintergingen ihn aber eine geraume Zeit leidlich, und ich erhielt mich in ziemlichem Kredit bei ihm. Zu Zeiten indessen witterte er doch etwas Unheimliches, und wurde wild, dann warf ich wohl hin: der Staat sollte aber gescheute Leute und verdiente Fabrikanten zu Kommerzräthen machen! das heiterte ihn merklich auf, und wir tranken seinen besten Wein; die spanischen und portugiesischen Angelegenheiten thaten das übrige. Ich glaube aber, die Vettern und Basen hetzten ihn auf, denn die liebten mich gar nicht, sie schnupperten mit feinen Nasen nach dem unbequemen Gast, der doch mit gutmüthigster Unbefangenheit treffliche Kommerzspiele mit ihnen spielte; die tiefsinnigen Gespräche, die ich mit der Tochter führte, während die Stricknadeln in ihren Händen raschelten und flogen, kamen ihnen absurd vor, und da ich in keine Verlobungs- und Heirathsanzeige hineinpafste, war ich Nonens und Nonsens für sie. Alles das hielt mich jedoch nicht ab, eines Tages, da gerade der Familien-Konvent beisammen war, in allerlei anstöfsige Redensarten auszubrechen. Trefflichste, sagte ich zur Tochter, — die Basen safsen nicht weit davon und flüsterten sich allerlei in die Ohren, — kennen Sie die Sehnsucht und die Liebe? Wissen Sie, wie es thut, wenn das Posthorn ruft und der Koffer gepackt ist, und die Wertheste dem Lieben die Taschen vollstopft mit allerlei Naschwerk und Früchten, beide lächeln und doch weinen möchten, weil sie sich nun in langer Zeit nicht wiedersehen werden? O es ist ein trübes Wort, das Wort Lebewohl, aber in der Liebe ist selbst der Schmerz süfs, und er erklingt nur in den lieblichsten, weichsten Tönen; durch alles Leid des Scheidens zieht sich das Wort Wiedersehen, und sie trennen sich getrost, denn sie bleiben sich ewig treu, er reifst sich los und sie sieht ihm nach und läfst ihr Taschentuch wehen, bis der letzte Hauch des Posthorns verhallt. Dann wird es sehr einsam und melancholisch, die Erinnerung giebt dem Traume die Hand und es wird wohl geweint, aber zum Verzagen und Verzweifeln kommt es nicht, zur rechten Zeit bricht der Tag des Wiedersehens an, und Sonne und Wonne reimen sich so gut, wie Herz und Schmerz. In der That, wenn jetzt die Sonne nicht scheint, so thut sie es nie, der rechte Frühling ist da, es lockt und küfst ordentlich, Alles ist so grün geworden, ich glaube die Geliebten haben sich im Garten wiedergefunden, unter lauter Blüthen und Schmetterlingen, und Alles flattert und jubelt und tanzt! Aber selbst die Freude macht das Athmen schwer, es tritt eine selige Müdigkeit der Lust ein, das Entzücken wird still und innerlich; sie rufen nur noch: wir haben uns wieder! und dann ists aus. O was denn, rief das hübsche Kind, wenn ich nur erst wüfste, wovon Sie fabeln? Von was anderm, entgegnete ich, als von der Es-dur Sonate von Beethoven, die mir gerade in die Hände gefallen ist, les adieux, l'absence et le retour benannt? Morgen sollen Sie sie hören, o Wertheste, fuhr ich fort, schaffen Sie sich nur etwas Sehnsucht an bis dahin, für das Andere sorge ich! Warum giebt es denn weiter keine Sonaten in der Welt wie diese! Warum fühlt denn keiner wie Beethoven, dafs das Menschenherz etwas anders braucht, als Passagen und durchgearbeitete Themata! — Die Basen zischelten eifriger und rückten etwas weiter

von uns ab, ich liefs mich aber nicht stören: der Dichter nimmt einen Vorwurf zu seinem Gedicht oder Drama, der Maler einen Moment zu seinem Bilde, er durchdringt mit dem Gedanken, der ihn begeistert hat, das Kunstwerk in steter Ausdauer und Konsequenz, und der Musiker glaubt genug gethan zu haben, wenn er wohlklingende Töne zusammenwürfelt, und daraus drei oder vier Sätze in hergebrachter Ordnung und in der landesüblichen Ausdrucksweise zusammenbaut, unbekümmert, was das Ganze, das er geruhig Sonate nennt, in seinem Zusammenhange dem Hörer verkünden und bedeuten mag. Sie soll mir aber etwas sagen, die Sonate, ich will von ihr einen Zustand, ein Blatt oder ein Kapitel aus dem reichen, überreichen Buche der Welt, der Musiker soll so gut einen Moment aus der unendlichen Fülle des Daseins herausreifsen und zur Anschauung bringen, wie die andern Künstler! Fragen Sie nur die Es-Sonate, sie bleibt Ihnen wahrhaftig die Antwort nicht schuldig über die Idee, die ihr als Seele innewohnt! aber der Geist, der Geist! Müssen denn den auch Alle haben? Eine der Basen hatte während dem mit dem alten Oehrmann gezischelt, und höhnische Blicke dabei nach uns geworfen; ich sah es, und wie darauf der Alte auf uns zu schlich, fuhr aber mit unverändertem Feuer fort: So färben schlechte Massen, seelenlose Mineralien, wie Ocker und dergleichen, den Stoff nur uneben und in keiner Ganzheit, wer hat wohl Freude an solchem Zeuge, das hier blafs aussieht und dort dunkel, und das in jeder Wäsche nur noch trauriger wird, und selbst in seiner Falbheit die schlechte Färbung behält? Himmel, wie ist es da anders mit guter Elekta-Wolle, die in einem Kessel ächter Kochenille oder köstlichen Indigo's gesteckt hat! Da ist ein Faden wie der andere, keine Unebenheit, Alles aus einem Gufs, und man hat seine rechte Lust daran! die Engländer — hier unterbrach mich Philipp Oehrmann, ganz vergnügt, mich auf besserem Wege zu finden wie er vermuthet hatte: Ja, die Engländer sollen es immer besser verstehen, ich aber kann Ihnen Garn zeigen, das Sie von keinem Englischen unterscheiden sollen! Wir können es auch, es fehlt uns nur an Patriotismus! Freund, erwiederte ich verbindlich und beziehungsvoll, weshalb trinke ich denn so gern Ihren trefflichen Rheinwein, als aus purem Patriotismus? Ja, der Wein ist gut, sagte er selbstzufrieden, denn er hatte es gern, wenn man seinen Keller lobte.

So fristete ich meine Existenz dort von einem Tage zum andern, es wurde aber damit im Ganzen immer erbärmlicher. Ich hatte an jenem Abend die Basen noch mehr aufgebracht, sie tadelten Vieles, ja Alles an mir, selbst den Knoten meiner Kravatte und die Art wie ich niefste; lange konnte ich mich nicht mehr halten, das fühlt' ich wohl. Was half es mir, dafs ich jetzt sogar Hermsdorffs Färbekunst studirte, um mit dem Vater aus seinem Fache diskuriren zu können? ich machte es damit eigentlich nur noch ärger, denn Herr Philipp Oehrmann war ein abgesagter Feind alles Theoretisirens, und nur fürs Praktische, — ich hätte das freilich vorher schon wissen sollen.

(Schlufs folgt.)

II. Recensionen.

Des fahrenden Schülers Lieben und Leiden, ein Cyclus von Liedern, von H. Hoffmann von Fallersleben, in Musik gesetzt von Imanuel Sauermann. 1stes Werk. Breslau, bei Grüson und Komp. Pr. 15 Sgr.

Die Gedichte dieser Liedersammlung sind in andern Blättern vortheilhaft beurtheilt; zur Komposition eignen sich jedoch die wenigsten, obschon der Dichter sie dem Anscheine nach dazu bestimmt hat. Die uns vorliegenden Kompositionen sind in jeder Hinsicht unbedeutend und gehören zu der Gattung von Liedern, die besser ungedruckt verblieben. Es lohnt selbst nicht der Mühe, im Einzelnen die Unkorrektheit des Satzes, Unbeholfenheit der Melodie und widersinnige Deklamation anzuführen; wir rathen dem Herrn Komponisten nur, wenn er wirklich Beruf zur Kunst in sich verspü-

ren sollte (was aus diesen Liedern nicht im entferntesten hervorgeht) zuerst das Technische derselben zu erlernen. — t —

Duett für zwei Sopranstimmen von Gluck, mit italienischem und deutschem Text, im Klavierauszug von Friedr. Wollank. Berlin bei T. Trautwein. Pr. 22½ Sgr.

So sehr es auch von Interesse sein würde, jetzt ein Musikstück von Gluck zu sehen, dessen Entstehung man der Zeitfolge nach vor der Alceste seinen Platz anweisen könnte, so mufs doch Ref. es fast bezweifeln, dafs das vorliegende Duett jener Reihenfolge von dramatischen Werken angehöre; im Gegentheil scheint dasselbe uns eher in Galuppi's Manier geschrieben zu sein; besonders bestärkt unsre Ansicht die Musik bei den Worten (Pag. 7) „O terribile momento di speranza u. s. w." Kleinern Konzertzirkeln wäre dieses Duett zu empfehlen, da bei dem Herrn Verleger auf Verlangen Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift zu haben sind. Auch könnte in Ermangelung einer zweiten Sopranstimme diese durch einen Tenor ohne Nachtheil besetzt werden. Der Klavierauszug scheint mit Fleifs und der Partitur treu gearbeitet zu sein. Stich und Papier sind korrekt und schön. —

— t —

Sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte; komponirt von K. Löwe. Op. 4. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Einer andern Sammlung hebräischer (in der Seele der alten oder jetzigen Israeliten gedichteter Gesänge von Byron) ist schon früher in dieser Zeitung*) gedacht worden. Will man auch nicht allen hier vorliegenden eine so vollkommene Erreichung ihres Zweckes, den Gemüthzustand dieses merkwürdigen Volkes zu malen, zugestehen, so bieten sie doch sämmtlich einen allgemein ansprechenden, musikalischen Inhalt. Die Wahl des Komponisten ist daher glücklich zu nennen; uns erscheint sie sogar besonders erfreulich, indem sie Hrn. Löwe in einem neuen Felde dem Publikum darstellt und ihm den Vorwurf der Einseitigkeit abwehrt. Denn so grofse Auszeichnung die ersten öffentlich gewordenen Kompositionen desselben*) verdient und gefunden, so konnte doch, da sie insgesammt dem Balladenfache zugehörten, sogar grofsentheils ähnliche Gegenstände, Zauber- und Elfenwesen, fafsten, eine gewisse Uniformität der Anschauung und Behandlung nicht wohl vermieden werden und nur die Tiefe der erstern, die Neuheit der andern hat dies den grofsen Kreis der Freunde dieser Kompositionen vielleicht nicht gewahren lassen.

Hier beugt nun der Komponist in ein anderes Feld und hat sich die Aufgabe gesetzt, besondere Gemüthszustände, die der Dichter umschreibt, darzustellen. Mehr noch, wie in den Balladen, lernen wir hier, besonders in No. 1, 3, 4 und 5, die Tiefe und Treue seines Gefühls kennen. Zugleich offenbart sich meist auf eine sehr erfreuliche Weise, dafs der Komponist selbst Sänger ist. Seine Weisen haben nichts Abstraktes — wohin sich oft die mehr technisch oder auch wissenschaftlich, als künstlerisch gebildeten Tonsetzer verirren — sie haben nichts Klaviermäfsiges, wie so viele neuere, namentlich webersche Gesänge, sondern sind rein gesangmäfsig; wobei wir nur hin und wieder einige stereotype Melismen (z. B. Seite 15. Syst. 2. Takt 2 nnd 3) vermieden wünschten, die an ihrem Orte keine besondere Bedeutung im Kunstwerke zu haben, sondern nur das Wohlgefallen des Sängers an weicher und anmuthiger Stimmwendung anzudeuten scheinen. Indefs werden diese kleinen Gefälligkeiten gegen den Sänger den Meisten noch besonders willkommen sein, ohne diejenigen bei dem tiefen und wahren Ausdruck im Ganzen jener Kom-

*) Erst. Jahrg. No. 1, Seite 4.

*) Drei Hefte Balladen. Vergl. d. Ztg. ersten Jahrgang, No. 13, Seite 116.; zweiten Jahrgang No. 23, u. 24. S. 181. u. 189; vierten Jahrgang No. 4, S. 28.

positionen wesentlich zu stören, denen Wahrheit und Treue gegen die Idee des Kunstwerkes das Höchste ist. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 9. Mai 1827.

Am Mittwoch, als am Bufstage, fand im Opernhause ein sogenanntes Conzert spirituel statt, welches theils wegen der darin aufgeführten Musikstücke, theils wegen der Ausführung derselben von nicht unbedeutendem musikalischen Interesse war. Ihr Korrespondent erlaubt sich daher, Ihnen einen kurzen Bericht darüber zu erstatten. Omne nimium vertitur in vitium, sagt der Lateiner, und so dachte ich als ich die Unzahl der Anzahl der Nummern, aus denen dieses Konzert bestand, überschaute. Doch — war es meine glückliche Disposition für den Abend, oder war die in der That etwas grelle Abwechselung (die auch nicht mit Unrecht von dem Herrn Ref. in der Spenerschen Zeitung gerügt ist) diesmal gegen das Gesetz des Schönen eine wohlthätige Ursach, kurz das Konzert erschien mir nicht so lang als ich gefürchtet hatte. Wie schon bemerkt, so fand ein etwas buntes Gemisch von Musikstücken statt, die einzeln aufzuzählen und zu beurtheilen nicht wohl möglich wäre. Glucks bewundernswürdige Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis eröffnete das Konzert. Herr Spontini nahm die ersten Takte so lange das unisono dauerte bedeutend langsamer als nachher, und erreichte dadurch einen guten Effekt. Ob es aber der ist, den Gluck gewollt hat, will ich dahingestellt sein lassen. Hierauf folgte ein Chor aus Händels Samson, den das Theaterpersonal zwar präcis aber mit der schon mehrfach gerügten Rohheit vortrug; dasselbe ist von einigen andern Chören dieses herrlichen Oratoriums welche an dem Abend noch ausgeführt wurden zu sagen. In einem derselben waren die Stimmen sogar auseinander; das sollte nie vorkommen! — Hierauf sang Mad. Katalani ein Domine von Guglielmi mit obligater Violinbegleitung. Der öffentlichen Anzeige nach sollte dieses Stück erst später erfolgen; wir waren in der That sehr verwundert es schon jetzt zu hören. Ein gefälliger Nachbar gab uns indefs — den hier den Abend ausgegebnen Zettel, der uns belehrte, dafs grofse Veränderungen vorgefallen waren. Die Ursache derselben war ziemlich klar, denn weder Madame Milder noch Madame Seidler, die in der frühern Ankündigung als Theilnehmerinnen des Konzerts genannt waren, fanden sich auf dem Zettel. Auffallend war dabei zweierlei, erstlich dafs das Publikum von der Veränderung durch nichts benachrichtigt war, zweitens, dafs beide Sängerinnen sich so plötzlich zurückgezogen. Es scheint zwar nicht ganz gleichgültig, wenn man in ein Konzert geht, zu wissen, was man hören wird oder nicht, allein diesesmal mufs man es so angenommen haben, da der Zweck ein wohlthätiger war, und folglich nach den höchsten Grundsätzen der Moral vorausgesetzt werden durfte, niemand gehe hin um zu hören, sondern nur, um seinen Beitrag zu geben. Für die beiden nicht singenden Sängerinnen wird er aber zur grofsen Beruhigung erwähnen, dafs ihre plötzliche Krankheit, (denn etwas anderes kann sie doch nicht abgehalten haben) dem wohlthätigen Zwecke keinen Schaden gebracht hat, da das Haus fast überfüllt mit Zuhörern war, die gewifs weggeblieben wären, wenn sie gewufst hätten, dafs nur Madame Katalani und Mad. Schulz singen würden. Diese letztere that ihr Möglichstes, um sich neben der Königin des Gesanges auf's Würdigste zu zeigen. Es kann nicht davon die Rede sein, etwa anzunehmen, Madame Schulz habe einen Wettstreit mit Mad. Katalani eingehen wollen, denn welche Sängerin möchte das wagen? Aber es war höchst lobenswerth von Mad. Schulz, dafs sie, leider die einzige unserer Sängerinnen, jene kleine unwürdige Eifersucht verschmähte, die auf alles gröfsere als die eigenen Leistungen, thöricht erbittert ist. Wenn etwas, um ernst zu reden, einen Maafsstab von dem geringen Verdienst einer Sängerin um die Kunst als Kunst geben kann, so ist es jener unwürdige Neid auf das gröfsere Verdienst, der sich vielleicht nur zu deutlich bei einigen Individuen, die wir nicht näher bezeichnen wollen, ausgesprochen hat. Madame Schulz sang ihre beiden Arien mit der gröfsesten Anstrengung, und besonders in der ersten gelang ihr Vieles über unsere Erwartung. Wir wollen daher heute nicht über das rechten, was etwa fehlte (besonders da wir uns schon an einem andern Orte darüber ausgesprochen haben) sondern ihr mit Freuden die bestgemeinteste Anerkennung ihres schönen Triumphes über die Eigenliebe, der, wenn er durch ein ganzes künstlerisches Leben fortgesetzt wird, auch zu einem Kunst-Triumph werden mufs, von ganzem Herzen zukommen lassen. Es erfreut uns, dafs das Publikum, welches einen solchen Schritt nie anders als von der wahren Seite betrachtet, auch in unsere Empfindung einstimmte und die Sängerin mit dem lebhaftesten Beifall belohnte, der einer Doppelursache galt, nämlich einmal der dafs sie sang, und zweitens der wie sie sang. Es würde uns nicht verwundern, wenn die Sängerinnen, deren Benehmen auf's Mindeste auffallend gewesen ist, bei ihrem nächsten Auftre-

ten sehr kalt empfangen würden. In Paris oder London würden sie etwas strengerer Rügen gewärtig sein dürfen. — Doch zurück auf das Konzert. Dafs Madame Katalani der Triumph und die Verherrlichung desselben war, brauche ich kaum zu erwähnen. Die Arie von Händel „Angels“ (ein überaus schönes Musikstück) sang sie in einem Geist seelenvoller Frömmigkeit, wie ihn der Komponist sich nur immer gedacht haben mag. Das Lied von Biscoop, „Home sweet home“ (Heimath süfse Heimath) trug sie mit der rührendsten Innigkeit, den allgemein gefoderten Hochgesang: „God save the King,“ aber mit jener Majestät und hinreifsenden Gewalt vor, die sie vor allen Sängerinnen der Welt voraus hat, und wodurch sie, liefse sich der flüchtige Augenblick bannen, des höchsten dauernden Triumphes für alle Zeiten gewifs sein würde. Herr Möser und Herr Bärmann unterstützten das Konzert, ersterer durch sein an dem Abend besonders gelungenes Violinspiel, letzterer durch ein Fagott-Konzert, welches indefs, so gut es geblasen wurde, eine Viertelstunde zu lang war. Der Konzertgeber, Herr Spontini, der den Ertrag desselben alljährlich zum Besten des Orchesters stipulirt hat, und dem man hier die wohlgemeinte Absicht Dank wissen mufs, liefs seine bereits gehörten Hymnen zur Thronbesteigung des Kaisers Nikolaus von Rufsland ausführen. Ihre Wirkung besteht nur in einer übermäfsig lärmenden Instrumentation; sonst ist uns fast noch nie eine so gehaltlose Komposition vorgekommen, wir müfsten denn einige Stücke aus dem Alcidor nicht rechnen. Schliefslich bemerke ich Ihnen, Herr Redakteur, dafs ich sehr gern bereits ausführlich über H. Mendelssohns Oper berichtet hätte, aber leider die zweite Aufführung dieses talentvollen Werkes noch nicht erfolgt ist, und sobald noch nicht erfolgen wird, weil, wie wir hören, die Einübung der neuen grofsen Oper von Spontini alle Kräfte in Anspruch nimmt. Ueber diese sollen Sie zur gehörigen Zeit Nachricht erhalten.

L. Rellstab.

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Unter den eingeführten italienischen Opern stellen uns Paisiellos „schöne Müllerin“ und Cimarosa's „heimliche Ehe“ die Blüthe der eigenthümlichen Opera buffa der Italiener dar. Zu der Zeit, wo beide geschrieben wurden, hatte sich nämlich die italienische Musik noch nicht durch ihre fremde, anderen Nationen angehörige Elemente bereichert; in ihnen sprach sich Frohsinn und Muthwille, und die nach aufsen dringende, so wie von aufsen geförderte Lebenslust in anmuthigen Formen, und in den einfachen Tonverhältnissen welche damals herrschten, aus. Der Mittelpunkt dieser Darstellungen waren die Triebe und Empfindungen, welche auf dem Geschlechtsverhältnisse beruhen, ausgedrückt in allen Karakteren, welche das italische Volksleben aufzuweisen hat. Darum sprachen auch diese Töne in Wahrheit das ganze Volk an, aber sie sprachen auch zu uns herüber und wurden in Deutschland mit Entzücken vernommen, zu derselben Zeit als Mozart seine tieferen und gewaltigen Weisen anstimmte, und noch ist das schmachtende il cor piu non mi sento in jedem musikalischen Gedächtnifs. Aber jene einfacheren Tonverhältnisse, vornehmlich die einförmige Instrumentation, und die öfteren Wiederholungen der Hauptgedanken eines Stücks bei Paisiello, wollten doch selbst den Italienern in neuerer Zeit nicht mehr behagen, und gegenwärtig wird die bella molinara auf ihren Bühnen nur selten erneuert. Zudem wird die Handlung dieser letztern Oper durch die jetzt kaum mehr verständliche und fast verschollene Figur des Barons gestört und besonders im zweiten Akte aufgehalten. Beides bestimmte wahrscheinlich die jetzt auf mehreren deutschen Theatern eingeführte und von dem verstorbenen Winter zunächst für die unvergefsliche Sängerin Metzger-Vespermann in musikalischer Hinsicht veranstaltete Bearbeitung. Winter that hinzu, wo ihm die Instrumentation nach dem Bedürfnisse seiner Zeit zu leer zu sein schien, und schob statt einiger vorhandenen Stücke für seine in der neuern Schule gebildete Virtuosin zwei Kavatinen (von ihm selbst und von Karaffa), und Variationen à la Katalani ein; die Handlung wurde besonders in dem zweiten Akte, was den Baron und sein Verhältnifs zur Baronin anlangte, so viel als möglich verschnitten. Obgleich so das frühere Werk wesentliche Veränderungen erlitten hat, und sich im Ganzen wie ein altfränkisches Kleid ausnimmt, dem man einen neuen Schnitt gegeben hat, so gewinnt es doch im Einzelnen noch den Beifall des deutschen Publikums, wenn es eine Sängerin findet, welche die schelmische Müllerin in Gesang und Spiel darzustellen vermag, und wenn die beiden komischen Partieen des Notar Pistofolo und des Amtmanns Knoll mit Lebhaftigkeit ins deutsche übertragen werden. Beides ist bei unserer Bühne der Fall. Fräulein Lanzi kleidet die Rolle der Müllerin aufserordentlich gut. Ihr Spiel ist leicht und neckend, ohne jemals in Coquetterie auszuarten, was man in dieser Rolle bei andern Sängerinnen wohl zu sehen pflegt. Im Gesange gelingt ihr das am meisten, was ihr Gelegenheit giebt, ihren in italienischer Schule

ausgebildeten netten Vortrag, ohne Anstrengung des Organs zu zeigen; und so ist die Gesangspartie der Müllerin auch eine ihrer ausgezeichnetsten Leistungen. Sie trägt die eingelegten Stücke mit der Freiheit vor, welche das Bewufstsein der erworbnen Meisterschaft in einem Gebiete immer zu geben pflegt. Ihre Verzierungen sind geschmackvoll, mannigfaltig nnd doch nicht überladen. Der Notar ist vielleicht die gelungenste Opernpartie des Herrn Genast. Seine Gewandheit und Fertigkeit im Gesange macht hier, wo er seiner Stimme keine Gewalt anzuthun braucht, einen angenehmen Eindruck; dem Karakter des Notar giebt er im Spiele gerade den Zusatz von deutscher Stubengelehrtenpedanterie, durch welchen die komische Laune des Pistofolo hindurchwirken kann. Sein freies und unbefangenes Spiel giebt allen Scenen, in welchen er vorkommt Leben und Interesse. Herr Fischer, als Amtmann hat, wenn er auch seine Rolle nicht auf gleiche Weise durchführt, doch mehrere komische Momente, in welchen seine Darstellung wirksam ist, z. B. in dem Finale des ersten Aktes. Herr Höfler singt und spielt die undankbare Partie des Barons zur Zufriedenheit der Zuschauer. —

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Fleifsiger waren die Josephstädter-Artisten; wenn es nur auch gefruchtet hätte! Aufser den Staberliaden, mit welchen Herr Karl übersiedelte, liefs sich das alte Petermännchen blicken, leuchtete fahl und matt eine Todtenfackel, mortifizirte uns mit ihren bizarren Launen ein Fräulein Wunderlich, wurde eine geruchlose Wunderlilie dargereicht, bei der ein Kunstfreund, Herr Engelbert Aigner, die musikalische Pathenstelle vertrat; Johann von Paris machte seine Reverenz, erhielt aber eben so wenig ein freundliches Willkommen, als die diesmalige Prinzessin von Navarra, Madame Fischer, geborne Schwarzböck; auch Hillers „verwandelte Weiber" mufsten sich reciproce in eine saft- und kraftlose Posse: „der Gutsherr und der Schuster," travestiren lassen; endlich brachte eine Pantomime: „der Schiffbruch," nach den Gesetzen des Strandrechtes zwar keine bedeutende Schätze, doch erklecklich Wasser auf das Proscenium. Vide: Levin's Jocko in der Königsstadt, und das englische Ungeheuer in Paris. —

Mit Konzerten sind wir diesen Winter hindurch abermals reichlich — gesegnet? — nein, allen neun Musen sei's geklagt! bis zum Eckel überfüttert worden. Minder bedeutende, z. B. einer Harfenspielerin, Mifs Griesbach aus London, der bekannten Violinistin, Mad. Parravicini, der unmündigen Pianisten Stephan Heller, und Karl Stöber, des berühmten Mandolin-Meisters Vimercati, der wackern Zöglinge des Konservatoriums, Heinrich Ernst, und Peregrin Feigerl, in denen ein tüchtiges Geiger-Paar heranwächst, das Debüt der Madame Dall' Occa-Schoberlechner mit einer Arie und Duo von Rossini, u. a. mögen zur Schonung des Raumes mit Stillschweigen übergangen werden. Besprechenswerthe waren:

1) Das Konzert des Fagottisten Hürth, welcher in einem Adagio und Rondeau von Weifs, (in F) und sehr dankbare Variationen von Leon de Saint Lubin durch die glänzendste Virtuosität selbst die ausschweifendsten Erwartungen hinter sich liefs. Ein schöner, voller Ton in der Höhe, — das Alt C sonder Mühe und Anstrengung, — die kräftige, stets wohlklingende Tiefe, ohne Brummen oder Schnurren, Reinheit und Leichtigkeit im Vortrage der difficilsten Passagen begründen dieses wahren Künstlers seltene Vorzüge; mit einem Worte: er ist Sänger auf seinem Instrumente, welches er mit gleicher Präponderanz, angenehm zu rühren und Bewunderung zu erregen, beherrscht.

2) Jenes der Gebrüder Schulz. — Wiens kunstsinnige Bewohner waren Augen- und Ohrenzeugen der raschen Heranbildung dieser talentreichen Knaben, und freueten sich herzlich der ehrenvollen Auszeichnung, welche ihnen auf ihrer dreijährigen Kunstreise, wie öffentliche Nachrichten mit unumwundenem Lobe verkündigten, und auch im Auslande, namentlich am grofsbrittanischen Königshofe, zu Theil ward, vor welchem letzteren sie sich sechsmal hören lassen zu dürfen die Gnade genossen. Die errungenen, so wesentlichen Vortheile dieses ersten Ausfluges zeigten sich nun beim heimischen Wiederauftritt im vollsten Maafse. Der 14jährige Pianist, Eduard, überwand mit ungewöhnlicher Bravour die zahlreichen Schwierigkeiten des Kalkbrennerschen Konzertes in E-minore; bei einem, für die physischen Mittel bewundernswerth kräftigen Anschlag verabsäumt er dennoch nicht, den Ton gehörig auszubilden, und selbst im Passagenwerk leuchtet die genaueste Schattirung, das sorgfältige Studium des Tonsatzes hervor. Leonard, der Guitarrist spielte mit seinem Vater — des Brüderpaars trefflichem Mentor — ein Doppel-Rondo von Giuliani. Die linke Hand besitzt aufserordentliche Behendigkeit, und die Finger der Rechten scheint ein erprobter Meister zu regieren.

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 23. Mai. — Nro. 21. — 1827.

Der Fabrikant Philipp Oehrmann und seine Tochter.

(Schluſs.)

Eines Tages kam ich ganz erheitert und guten Muthes hin. Amalie merkte gleich, daſs ich ihr viel zu sagen hatte, und sah mich, vom Strickstrumpf aufblickend, fragend an, während der Alte hinter dicken Rechnungsbüchern saſs, und sich gar nicht stören lieſs. Was machen Sie da, werthester Freund, rief ich. Ich ziehe eine Bilanz, sagte er wichtig, und Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, setzte er hinzu, indem er sich über das abgedroschene Diktum selbstgefällig belachte, — keine lauten Reden und vor allen Dingen keine Musik jetzt, meine Herrschaften! Natürlich, entgegnete ich, uud fügte spaſshaft hinzu: Soll ich Ihnen helfen? Wider mein Erwarten nahm er mich beim Wort, und ich Unglücklicher muſste mich hinter ein vermaledeites Rechnungsbuch setzen, und addiren und wieder addiren! Ich saſs damit an dem Nähtische der Tochter, die mich leise auslachte, während er, an dem groſsen Tische rechnend, vor Vergnügen mich so angeführt zu haben, die dicksten Rauchwolken ausblies. Ich hätte mir aber so viel Gaben in der angewandten Arithmetik gar nicht zugetraut, denn ich war immer eher fertig wie er. Unsre Seiten muſsten mit einander stimmen, und er rief mir dann jedesmal seine Zahl zu —, Gott weiſs wie es zuging, daſs sie fast immer zutrafen. In den Zwischenräumen flüsterte ich dann zur Tochter: Holdeste, ich hatte doch neulich Unrecht, wie ich klagte, daſs die Sonaten der Andern so wenig bedeuteten und sprächen. Da ist eine herausgekommen vom jungen Felix Mendelssohn-Bartholdy, aus E dur (Op. 6) in der geht mancherlei vor! Man braucht eben nicht zu wissen und herauszubringen, was; die Musik berührt ja tausenderlei Dinge, die sich gerade nicht mit Worten aussprechen lassen, sonst sagte man sie ja. Und über dem Ganzen weht ein Geist der Anmuth und des Wohlklangs, der wahrhaft erquickt — ein träumerisches Sehnen — Gott, wenn nur das verdammte Facit nicht wäre! Aus meiner Tasche kommt sie nun wohl heute nicht heraus, aber erzählen will ich Ihnen. Der erste Satz fängt ganz ruhig an, er spannt nicht, er reizt nicht, er steigt still herauf, und entfaltet sich wie eine schöne Gegend im warmen Abendschein. Warm ist's aber darin, ja an Stellen schwül, zu Zeiten klingts fremdartig, und ich glaube überhaupt nicht, daſs die Geschichte in Berlin vorgeht. Ein geheimnifsvolles Säuseln erklingt zweimal, in der Mitte und am Ende des Satzes; so säuselt kein Laub auf Bäumen des Thiergartens, es ist ein lauer Südwind, der durch Palmen und Orangen weht, — der Satz schliefst damit, leise wie er anfing. Dann beginnt ein absonderliches Tempo di Minuetto aus Fis moll; voll heimlicher Lust, die erst im Trio stärkeren und volleren Erguſs findet, — wir ahnen noch mehr das Tropische und Ausländische: wo tanzt man nur noch so feierlich? Aber dann kommt ein Adagio, Recitativ ohne Takt, fast ohne Tonart, wo die Stimmen in reicher verborgener Kunst und doch so natürlich in Fugenart nach einander eintreten; sie fragen Vieles und sehnen sich nach Manchem,

bis eine holde Melodie nahe Erfüllung und seligen Genufs verkündet, dazwischen erklingt wieder jenes ahnungsvolle Säuseln, die Stimmen enger geführt, fragen dringender, und — Ins Teufels Namen aufgepafst Herr, rief hier Philipp Oehrmann, und bei der Stange geblieben! Amalie lachte abermals, — o weh! seufzte ich, addirte aber nur um so schneller, um wieder fortzufahren: Kurz, hielte ich es für erlaubt, bei einem gesunden und vollen Ganzen zu sondern und zu vergleichen, so nennte ich dies Adagio, wahrhaft neu in der Form und durchaus bedeutend, die Krone des Ganzen, dessen Brennpunkt es aber wirklich ist! Am Schlufs wächst es fortwährend an, und aus dem anwachsenden Wehen und Klingen hebt sich voller Lust und Bewegung das Final, wieder im frischen E-dur. Hier wird das tief Innerliche äufserlich, — vielleicht mufste es so kommen, — liegt es aber daran, dafs dieser Satz mich weniger anspricht, oder hat hier der Komponist mehr eine fremde angeeignete, als eine eigenthümliche ihm wahrhaft angehörige Weise? Vortrefflich klingen thut er aber, er bewegt sich frisch und lebendig, aus ihm heraus ertönt eine fafsliche, eindringliche Melodie, erst im Tenor und dann oben, wir hören das Thema in kunstreichen Wendungen und in gewandter Verarbeitung, und werden von den Massen mit fortgerissen. Kommen wir aber zu uns, um den Reiz jenes tief Innerlichen, mit dem die vorhergehenden Sätze durchdrungen waren, zu vermissen, so tröstet uns der Künstler gegen den Schlufs aufs siegendste; wo er den geheimnifsvollen Faden mit sicherer Meisterhand wieder erfafst; die Bewegung steigert sich hier hinreifsend zum fortissimo und Allegro con fuoco, und nach diesem Drängen steht das Ganze, auf der Harmonie des Sekund-Quart-Sexten-Akkordes von a, fortissimo angeschlagen, feierlich still, der Komponist sammelt gleichsam seine Schaaren, und ruft das Vergangene, die nun erfüllten Ahnungen wieder herbei, — aus der bebenden Figur, die sich während jenes Akkords fortzog, und die allmählig leiser und langsamer wird, tritt noch einmal ruhig und sanft das schöne Thema des ersten Satzes hervor, als wäre nun wahr geworden, was es zu Anfang verhiefs, steigt beseligt in die Höhe, und fällt in jenem warmen lieblichen Säuseln hinunter zum stillen, halb befriedigten, halb sehnsüchtigen Schlufse. Das ist ein Ganzes, und im Ganzen erfafst! — Summa Summarum, rief hier Philipp Oehrmann, Herr, das war wacker gearbeitet, darnach ist gut ruhen, sollen auch Dank haben für die Hülfe! Nun könnt Ihr auch spielen, Leutchen, sagte er wohlgemuth. Die Sonate, die Sonate, rief die Tochter eifrig, Vater, das soll sehr gut sein! Ich spielte, es schien dem Alten eben nicht zu mifsfallen. — Donner, der Kessel ist doch vom Feuer, rief er aber dazwischen, und eilte in der Mitte des ersten Satzes hinaus. Mir war es gar nicht unlieb. Beim Tempo di Minuetto war er wieder da; wie es aus war, meinte er: hm, das klingt ja spanisch! O allerliebster Herr Oehrmann, rief ich angenehm überrascht, nicht wahr, es klingt wahrhaftig spanisch und südlich, man sieht dabei die Schaaren der braunen Winzerinnen mit den Krügen oben auf den zierlichen Haarnetzen, wie sie durch die reichen Ebenen von Valencia oder Mallaga unter blühenden Granatbäumen einherschreiten! Der Mallaga ist mir zu süfs, warf er ein, das ist ein Damenwein, der herbe ist mir lieber, Portwein lasse ich mir noch am ersten gefallen! damit ging er wieder fort, sichtbar angenehm an etwas erinnert, und abermals zu meiner grofsen Freude; erst beim letzten Satze war er wieder da, mit rötherem Gesicht und feurigern Augen. Das Final schien ihm recht wohl zu gefallen, er trat lustig den Takt dazu, nur kam er zuweilen heraus, vielleicht durch meine Schuld, denn es ist verwünscht schwer; am Schlufs schüttelte er aber mit dem Kopfe. Einiges klingt mir doch bekannt in dem Dinge, meinte er. Ich hielt an mich, denn ich wollte schon auffahren über diese Unart der gemeinen Leute und Laien, vorzugsweise in der Musik Reminiscenzen zu wittern, blos eines ungefähren Anklangs willen, und weil sie hier mehr zu verstehen glauben und urtheilen wol-

len, als in den andern Künsten; während es doch gerade umgekehrt ist. Es ist dies aber eine weitverbreitete Unart, die eine besondere Abhandlung von mir verdient *). Hier sagte ich blos, und dachte dabei an den ersten Satz:

Herr Philipp Oehrmann! Nach dem juristischen Begriffe der Specificatio, giebt Verarbeitung fremden Stoffes zu neuer Form wahres Eigenthum, wenn die neue Form überwiegt und nicht in ihre frühern Bestandtheile zurückgebracht werden kann. Sollten Sie also in diesem fest verwachsenen Ganzen das eine oder das andere schon einmal, weniger bei Field oder Moscheles, als bei Beethoven etwa, gehört zu haben vermeinen, so ist es doch durch die neue Formgebung etwas ganz anders geworden, und steht nicht zu vindiciren! Freilich tritt ein ganz anderer Fall ein beim Färben einer Oberfläche; es verhölfe Ihnen gar nicht zur Erlangung von Eigenthum, wenn Sie auch den farblosen Kupferstich fremder Wolle mit Ihren Farben kolorirten. So sagt wenigstens Justinian. Den Teufel auch, erwiederte er dumm, denn er verstand mich augenscheinlich nicht. Herr! fuhr ich aber fort, und welche Form, wie das gemacht ist! Mit Phantasie und doch mit Bewufstsein, recht dem Standpunkte gemäfs, von dem aus die Kunst heut zu Tage schaffen mufs! Was soll es denn sonst sein, als gemacht, erwiederte er, es wird doch nicht gewachsen sein? — Allerdings, in einem gewissen Sinne auch, versicherte ich, von wegen des Organischen und Gegliederten. Das sind treffliche Termini technici, Kunstwörter nämlich, deren wir Kenner uns gar gern bedienen, mein lieber Herr Oehrmann! Gemacht, sehen Sie, das ist so die Faktur. — Warum nicht gar der Frachtbrief, brummte er verdriefslich, und rief nach dem Abendessen.

Beim Fortgehen versprach ich Amalien, ihr die Sonate Tags darauf wieder zu spielen und fehlte nicht. Der Vater wollte gar nicht gehen, so sehr ich auch darauf pafste, er war ungemein wortkarg, und hatte ein gewisses ingrimmiges Lächeln im Gesichte, was mir gar nicht gefiel; es war mir indessen einerlei, ich liefs mich nicht irre machen, und spielte. Der Alte sagte aber nachher, wider mein Erwarten, gar nichts, nur hatte er oft geräuspert, und das Lächeln war stärker und ingrimmiger geworden. Ein Donnerwetter, gesteh ich, zur Stelle von ihm abgefeuert und ausgeladen, wäre mir lieber gewesen, als diese unheimliche, schwüle Stille. Ich wollte ihn zum Reden bringen, und sagte: wie Schade, dafs in einer so wohl gestochenen Sonate noch grade am Ende ein Fehler sein mufs, ein a für ein h! Da sind Sie mit Ihrem Stoff besser daran, mein lieber Herr Oehrmann, was nicht gerathen ist, kann noch einmal in den Färbekessel, aber hiefür ist kein Rath! Doch er liefs sich auf gar nichts ein, und blieb starr und verstockt. Die Tochter sagte mir mit weicherer Stimme wie gewöhnlich, Gute Nacht, als ich ging.

Am nächsten Morgen aber erhielt ich einen Brief, der von niemand Anderm war, als von Philipp Oehrmann, und der so lautete:

Wohlgeborner! u. s. w.

Ich weifs überhaupt nicht, wozu die Enthusiasten in der Welt sind, am allerwenigsten aber, was sie in meinem Hause sollen. Ich weifs nicht, ob Dieselben mich verstehen! Ein Geschäftsmann, wie unser einer hat aber mehr zu thun, als eine schwierige Bilanz noch einmal zu ziehen, und gewisse Leute in gewissen Jahren sollten wenigstens richtig addiren können! Denselben steht aber mein Adam Riese zu Diensten, wenn Sie ihn nur nicht selbst wiederbringen wollen, denn gerade heraus gesagt, mein Haus pafst nicht zu Ihnen, und es ist nicht hübsch von Ew. Wohlgeboren, meiner Tochter hinter meinem Rücken allerlei fantastisches Kunstzeug in den Kopf zu setzen, was ihr in ihrem künftigen Hauswesen zu nichts dient; ich wollte, Sie hätten dafür lieber mit ihr französisch gesprochen, das sie doch in ihrer künftigen Carrière hätte

*) Es wird kaum mehr nöthig sein. Ich stofse nämlich eben zufällig auf: Einige Worte über Stehlen und Entlehnen musikalischer Gedanken, im zweiten Jahrgang dieser Zeitung Nr. 7., die verdienten, von Zeit zu Zeit wieder abgedruckt und den Sündern in die bequemen Ohren gerufen zu werden.

gebrauchen können. Was sollen ihr aber Musikstücke, wie ich eins gestern Abend mit meinen eigenen Ohren habe hören müssen, träumerisches Zeug, bei dem einem gesetzten Manne ganz flau wird? Anbei erfolgen verschiedene Musikalien, sämmtlich von Beethoven, die meine Tochter versteckt hielt, und die Denenselben zugehörig sein sollen, desgleichen der Rosenstock nebst den Versen, womit Sie selbige früher beehrt haben. Schliefslich wünscht Denenselben wohl zu leben

Dero

gehorsamer

Philipp Oehrmann.

Freilich hatte ich mich gewundert, dafs ich mit dem Addiren so leicht fertig geworden war, und konnte mir nun das ingrimmige Lächeln des Philipp Oehrmann am vorigen Abend in etwas erklären. Die gute Amalie that mir leid: der Teufel hole aber alle Philister, rief ich, indem ich den abgeblühten und vergelbten Rosenstock ansah, und seine verdorrte Erde mit gutem Wasser begofs. Ich hatte ihn ihr einmal zum Geburtstage geschenkt, es ist nicht recht vom Alten, dafs er ihn mir zurückschickt, es war ein Stock mit gelben Rosen, ich hatte zarte Verse dazu gemacht, die auf jene erste Bekanntschaft bei der gelben Blume im Thiergarten anspielten; zur einzigen Rache aber schicke ich ihm dafür zu seinem nächsten Geburtstage einen Topf mit Krapp oder Wau. Ich will ihn auch des brieflichen Pasquills wegen nicht injuriarum belangen. Eigentlich sollte ich aber alle die phantastischen Sonaten in die Hölle wünschen, am Ende sind die es doch gewesen, die das Unglück angerichtet haben. Indefs tröste ich mich jetzt um so mehr, nachdem ich erfahren habe, dafs selbst Amalie sich über meinen Enthusiasmus aufgehalten haben soll; böse bin ich ihr darum nicht. Ich wünsche ihr vielmehr alles Gute, und habe auch dem Alten einen guten Floh ins Ohr gesetzt, indem ich ihn früher überredet, dafs der berühmte Oehrmannsche Name auf keinen Fall untergehen dürfe, und dafs ihn der einstige vornehme Schwiegersohn dem seinigen hinzusetzen müsse. Versteht sich nun hiezu keiner, wie zu hoffen, so ist es klar, welchen Dienst ich dadurch Amaliens muthmafslicher künftiger Neigung zu irgend einem liebenswerthen Referendar von Gefühl und Bildung geleistet habe, der nun durch mich erfährt, wie er sich dort zu benehmen hat. Ich verlange aber weiter keinen Dank dafür.

C. Klingemann.

II. Recensionen.

Musica vocale per uso di Concerti Lit. E. Scena ed Aria per il Soprano etc. da Carlo Maria di Weber. Op. 52. Berlin bei Schlesinger. Preis des Klavier-Auszugs 15 Sgr., mit Orchesterstimmen. 2 Thlr. 10 Sgr.

Wer unsere Konzertgeberinnen bei jedem neuen Anlafs ängstlich nach neuen Produkten fragen, unser Konzertpublikum über Oftgehörtes ungeduldig seufzen hört, sollte meinen, es würde ausser den abgedroschenen Rossiniaden gar nichts mehr komponirt. Die Schlesingersche Verlagshandlung giebt uns aber schon den fünften Beweis vom Gegentheil, in einer fünften Scene von Karl Maria v. Weber, dem ewig Gepriesenen und von den Konzertisten ewig Vergessenen. Wann werden sich endlich einige von ihnen besinnen, dafs sich die Rossiniaden und Sontagiaden nicht für Alle passen, nicht Allen gelingen, die gleichwohl in andern, ja edlern Sphären Treffliches zu leisten vermögen?

Webers Komposition zu karakterisiren, wäre überflüssig; es sei daher nur angemerkt, dafs er in dieser Scene einen für den Konzertgebrauch — wie unsere Konzerte eben sind — nicht unerwünschten Mittelweg zwischen der bedeutungslosen Süfsigkeit und Artigkeit der Rossinisten und dem reinen, vollen Ausdruck der wahren Empfindung, dessen er sich sonst oft bemächtigt, getroffen hat. Freilich ist damit ausgesprochen, dafs wir keinen reinen Ergufs der Begeisterung, sondern nur das Gebilde eines edlen und gereiften Talents vor uns haben. Allein das ist ja für

den gröfsten Theil unserer Konzerte und Konzertisten die rechte Höhe und könnte ihnen die Aussicht auf höhere Gipfel öffnen. Daher halten wir die Gabe, wie sie ist, für recht erwünscht und empfehlenswerth. M.

W. A. Mozart, de profundis, vierstimmig mit Piano-Forte-Begleitung. Berlin bei Trautwein. Preis 7½ Sgr.

Die Kraft und Tiefe des Psalmes ist in der Komposition, die ein Gelegenheitsstück scheint, nicht erreicht. Ueberall ist aber Würde und harmonische Fülle herrschend und die Gabe für Singvereine wohl empfehlenswerth. Lithographirte Stimmen sind ebenfalls in der Verlagshandlung zu kaufen. M.

III. Korrespondenz.

Berlin, den 17. Mai 1827.

Korradino von Rossini auf dem Königstädter Theater.

Die Grundidee dieses Drama ist: dafs auch ein Narr sich verlieben kann; die Musik ist gröfstentheils tragisch, das Gedicht auch; das Ganze aber komisch. Doch, wozu noch über rossinische Opern schreiben? Sie sind in allen ihren Eigenschaften endlich genugsam erkannt. Nur die Doppellehre, die sie und ihr Glück uns geben, kann nicht oft genug wiederholt werden.

1) Weil Rossini das, was er nun einmal ist, ganz ist, ganz sich selbst treu bleibt, hat er über Alle, die ein Andres, selbst ein Höheres halb wollten, glänzend gesiegt. In der niedern Sphäre gedankenleerer Sinnlichkeit, aber dieser ganz voll und froh, nur an ihr haltend, hat er die halbe Welt an sich gefesselt und ist der Stolz seiner Nation, die Freude des Publikums geworden. Wer die Geschichte der Halben lesen will, schlage im Faust die Fahrt nach dem Brocken auf.

2) Und trotz dieser Reizesfülle und Frische der Sinnlichkeit, trotz dieses Beifalljauchzens der mitschwindelnden Menge, unbeschadet der eigenen Mitfreude an den Reizen seines künstlerischen Naturells, ist es auszusprechen, dafs das Ende seiner Wirksamkeit, die Nacht ewiger Vergessenheit ihm unvermeidlich herannaht.

So mufs ihm und jedem geschehen, der unter dem Ideenfluge seiner Zeit zurück bleibt. Welches bessere Loos dürfen diejenigen unserer Musiker hoffen, die genug zu haben meinen, wenn sie ihren Kontrapunkt durchgearbeitet haben, die sich literarischer Bildung entfremden, ja sich und uns überreden möchten, dafs der Künstler sie scheuen müsse?

Weniger lastet der Vorwurf auf Rossini, als auf den Deutschen, die es ihm nicht zuvorthun. Denn er trägt nur die Sünde seines fast staatlosen, unselbstständig gewordenen, geistesunfreien und darum in Selbstsucht und Sinnlichkeit versunkenen Volkes. Wie sich aber ein edlerer Geist über sein Volk erhebt, zeigt uns Spontini.

(Schlufs folgt.)

Oper in Leipzig.

(Fortsetzung.)

Lebhafter und mannichfaltiger als Paesiello ist in seinen Rhythmen, Melodieen, Modulationen und selbst in der Instrumentirung Cimarosa. Seine Musik zur heimlichen Ehe ist als Ganzes weit mehr dramatisch; mit grofser Anmuth der Melodieen, verbindet sich eine leicht hingeworfene aber treffende Karakterschilderung. Da letztere sich auf Personen aus dem häuslichen und bürgerlichen Leben beschränkt, so gehört eine scharfe Auffassung der feinen Karakterverschiedenheiten von jeder Seite dazu, wenn die Aufführung gelingen soll — besonders auf der deutschen Bühne. Einzelne gelungene Leistungen können die Oper kaum halten. Dies war an der Aufführung dieser Oper auf unserer Bühne zu sehen, welche höchst lau war, und auch also aufgenommen wurde. Besonders störend für die Sänger, wie für die Zuschauer schien es zu sein, dafs sich sämmtliche Personen in das altfränkische Kostüm aus der Zeit der Geburt dieser Oper hatten werfen müssen; es schien als ob jenen die Freiheit benommen worden sei, mit Humor zu wirken. Auffallend vergriff Herr Genast seine Rolle, indem er in dem Grafen einen alten steifen Gecken darstellte; Herr Fischer aber liefs den geldstolzen Bürgerlichen nicht genug sehen. Auch müssen beide Partieen vorzüglicher vorgetragen werden. Manches einzelne Stück wurde brav gesungen; das Ganze fiel fast durch, und ward bis jetzt nicht wiederholt.

Die italienische Musik hatte sich schon mit den Reizen deutscher Harmonie und Instrumentation durch Paer bereichert, als Rossini auftrat. Rossini war das Talent verliehn, die italienische Opera buffa weiter zu entwikkeln; diefs beweifst seine Italienerin in einzelnen Scenen wenigstens (NB. wenn sie gegeben wird, wie sie steht, und nicht mit fremdartigen Einlagen gespickt) und noch mehr sein Barbier von Sevilla. Wie die Posse zum Lustspiel, so ungefähr verhält sich jene zu diesem, und eben so mag sich wohl wieder der Barbier zu Mozarts Figaro verhalten. Aber

man mufs bedenken, dafs der Barbier Figaro in dem Kolorit des südlichen Karakters gehalten ist, dahingegen der listige Kammerdiener Figaro schon eine etwas vornehmere Person ist und mehr an den gewandten und witzigen Franzosen erinnert. Ist dort mehr südliches Kolorit, so hat Mozart auch einige dunklere Farben des Nordens in seine Tondichtung eingemischt. Auf jeden Fall aber steht die Rossinische Oper, durch welche ein munteres, fröhliches Leben hindurchzieht, in ihrer Gattung ausgezeichnet, wenn sie auch an Haltung des Karakters, so wie an reiner Eigenthümlichkeit des Styls unter Mozarts Oper steht. Jenes muntere Leben sprudelt in seiner sinnlichen Frische noch üppig hervor in der genannten Italiana. Die Darstellung will daher auch keck und frisch behandelt sein, mit der Laune, die einen Fastnachtsschwank belebt. Legt man an eine solche Farse einen andern Maafsstab an, so vernichtet man ihre Grundlage. Jene Laune war in unserer Darstellung, obgleich es an Uebertreibungen nicht fehlte, doch noch nicht stark und lebendig genug ausgesprochen. Vielleicht fühlt man sich auch zu fremd in dieser Sphäre. Fräulein Erhart konnte die Italienerin, und die Art von Coquetterie, welche ihr eigen ist, nicht ergreifen. Herrn Vetter scheint auch die Partie des Lindor nicht ganz gerecht. Herr Köckert würde in der Partie des Dey ganz vortrefflich sein, wenn er nicht die Passagen zu sehr verwischte, sein Spiel hebt sich selbst persiflirende Gravität des Türken mit Wirkung heraus. Umgekehrt ist Herr Genast im Gesang der Partie des Thaddeo vorzüglicher, als im Spiel, bei welchem viel zu sehr die Absicht auf komischen Effekt hervorscheint. Mad. Streit hat die undankbare Rolle der verstofsenen Sultanin, und singt die Arie von Karaffa, wenn ich nicht irre, recht beifallswerth, welche sie einlegt.

Der Barbier hat immer zu den bessern Vorstellungen unserer Opern-Bühne gehört. Hier spielt Jedes seine Rolle gern und trägt sie nach Kräften vor. Fräulein Kanzi ist hier als Rosine ganz an ihrem Platze und singt die Partie mit aller Eleganz der neuern italienischen Schule. Herr Genast ist nach Hrn. Fischer, den wir einst als Gast in dieser Oper auftreten sahen, vielleicht der beste deutsche Barbier. Herr Höfler wird gern als Graf Almaviva gesehen, und erscheint besonders in den Verkleidungen desselben launig; die Partie trägt er brav vor, obgleich nicht Alles in dieser Partie in seiner Stimme liegt. Der alte Vormund (Herr Fischer) und Basil (Herr Gay) tragen zu dem muntern Eindruck der Oper bei. Noch einmal so lebhaft war aber die Darstellung, als vor einiger Zeit Hr. Blum vom königlichen Theater in Berlin, in der Rolle des Doktor Bartolo, als Gast, auftrat. Es war wohl natürlich, dafs er in dieser Beziehung die Rolle noch mehr als gewöhnlich heraushob; ja man möchte sagen, um sich des Effekts zu versichern, etwas stark auftrug. Diefs hatte aber die Wirkung, dafs die Mitspielenden dadurch angeregt, ihr nachfolgten. So stellte man selbst gleichsam das Gleichgewicht wieder her, indem auch alle übrigen mit etwas lebhafteren Farben schilderten; und die ganze Vorstellung wurde so ein Ergufs von Lust und Laune, in welchem man sich dem Tone der italienischen Opera buffa annäherte. Die Zuschauer in die lustigste Stimmung versetzt, nahmen daher auch einzelne Uebertreibungen (z. B. das Anbinden des Doktor Bartolo und das Abwickeln desselben) nicht so übel auf. Ungemein gefiel die Einlage der karakteristischkomischen Arie des Bartolo aus Paesiello's Barbier, in welcher Herr Blume den einförmigen Eifer des eifersüchtigen Alten trefflich schilderte.

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im März.

(Fortsetzung.)

Wenn nun des kleinen Wundermanns in allen Applikaturen makellos rein erklingender Vortrag, die höchste Präcision in vielgliedrigen Passagen, Trillern, Mordenten u. s. w. Staunen und Bewunderung erzwingt, so läfst sich auch das Bedauern nicht bergen, dafs so grofse Anstelligkeit, ein so eminenter Mechanismus keinem dankbareren, selbstständigeren Instrumente zugewendet wurde. Konzert-Variationen für zwei Guitarren und die Reinlei'sche Aeol-Harmonica, welche der Jünglinge Glück in Albions Herrschersitze begründeten, gewährten auch hier ein ungemeines Interesse. Ein inniges Verschmelzen der Töne, das möglichst denkbar genaue Zusammenspiel, die sanft rührenden, im Verhallen entschwebenden Klänge der Aeol-Harmonica, des Guitarren-Bändigers Energie und siegende Bravour, bringen jene so einschmeichelnde, die Herzen durchdringende Wirkung hervor, welche jeden Hörer in freudigen Enthusiasmus für die Kunst und ihre Jünger entflammen mufs. Die Ausführung des Schlufsstückes: „Der Abschied des Troubadours," in einer schönen, leider entschwundenen Epoche von den Meistern: Moscheles, Mayseder und Giuliani für die eigene Virtuosität geschrieben, wobei der Professor der Violine, Herr Hellmersberger, und ein schätzbarer Gesang-Dilettant mitwirkten, war keineswegs geeignet, den überaus günstigen Eindruck des Vorhergegangenen zu schwächen; stürmischer Jubel-Beifall bildete das Ritornell einer jedweden Solo-Strophe. —

3) Konzert der auch bei Ihnen im guten Andenken stehenden Dem. Leopoldine Blahetka, welche ihre Aufgaben, das Konzert von Moscheles, in Es, und die eigenen Bravour-Variationen in C, zur vollsten Befriedigung löste. Webers köstliche Ouvertüre zu Oberon wurde zum Eingang so trefflich exekutirt, dafs einstimmig deren Wiederholung verlangt, und mit gleicher Vollendung geleistet wurde. Das Mitteltreffen bildeten ganz allerliebste Violin-Variationen, von dem Verfasser, Herrn Kapellmeister Leon de Saint Lubin, mit der ihm eigenen Virtuosität vorgetragen. —

4) Die beiden ersten „Concerts spirituels" spendeten folgende herrliche Gaben: Mozarts Symphonie in C, und die neunte von Beethoven, mit der Ode an die Freude; Chöre, von C. Ph. Eman. Bach: „Leite mich nach deinem Willen;" von Eibler, aus der Kantate: „Die Hirten an der Krippe," und von Händel, aus dem Oratorium: „Israel in Egypten;" Ouvertüren: von Vogler, zu Samori, und Beethovens neueste, C-dur, im fugirten Styl; das Gloria aus dessen zweiter Messe — beim ersten Anhören ein Chaos, dessen Bestandtheile sich erst für den Gereinigten ordnen und klären; endlich: das kunstvolle Trio, und die geistreiche Final-Fuge des Mozartschen „Davide penitente."

5) Im dritten grofsen Gesellschafts-Konzerte war zu hören: eine solide Symphonie (C minore) von Krommer, deren Solitair das meisterliche Andantino ist; der prächtige Vokal-Chor von Schulz: „Vor Dir, o Ewiger" — die Ouvertüre zu Lindpaintners „Bergkönig," Flöten-Variationen v. Drouet, die Herr Bogner mit einer Bravour spielte, welche durch die Erinnerung den Autor selbst vergegenwärtigte; zuletzt eine kurze Cantatine von Eibler, im etwas altväterischen Kostüme die man wohl fragen möchte: mà, dimmi almen, che vuoi? —

(Fortsetzung folgt.)

Wien, im April 1827.

Beethovens Bestattung.

Mit tiefer Bekümmernifs ergreife ich heute die Feder, denn ich mufs, indem ich von dem ungeheuren Verluste spreche, der die gesammte Kunstwelt hart getroffen, nur schmerzhafte Wunden aufreifsen. Welch glänzend Gestirn mit Beethoven, dem Selbstherrscher im Reiche der Töne, untergegangen — wer ist nicht innig durchdrungen von dieser furchtbaren Wahrheit? Sie liegt unverhüllt da in seinen letzten Werken, die vielleicht schon Spuren einer kranken Phantasie tragen, aber ohne diese Exaltation fieberhaft aufgeregter Geisteskräfte schwerlich jenen schwindelnden Gipfel gigantischer Gröfse erreicht haben würden, von welchem die Menge, wenn es ihr ja ihn zu erklimmen gelingt, nur in ein wirres Chaos blickt, weil die blöden Augen, vom Nebelmeer umflort, unvermögend sind, ins reine Aetherlicht zu schauen. Die Zeit hat schon so viele Wunder gethan, sie wird auch Empfänglichkeit verleihen, das ganz zu geniefsen, was zur Stunde, unverstanden, blos angestaunt werden kann. —

Des hohen Meisters letzte Lebenstage waren durch körperliche Leiden sehr getrübt. Die Wassersucht nahm immer mehr überhand, die wenigen Kräfte verschwanden; schon am 24. März trat eine stundenlang währende Bewufstlosigkeit ein, welche ihm die Sprachfähigkeit raubte; endlich setzte der 26. allen irdischen Leiden ein Ziel; er entschlief sanft, wie eine welke Blume das saftlose Haupt vom Stengel senkt, nur ein Schattenbild des einstmaligen kräftig rüstigen, nervösen Mannes, Abends, wenige Minuten vor sechs Uhr, im 56. Jahresalter.

Kaum hatten ihm seine Freunde mit blutenden Herzen den letzten Liebesdienst erwiesen, als sie sich vereinten, das feierliche Leichenbegängnifs zu veranstalten, welches, eben wegen der nothwendigen Vorkehrungen, auf den Nachmittag des 29. angesetzt ward. Durch die besondere Thätigkeit des Musikhändlers Haslinger, dann der Hrn. Schindler und Hart, welche beide des Heimgegangenen treue Krankenwärter waren, wurden unverzüglich Einladungskarten gedruckt und in reichlicher Anzahl vertheilt. Der schöne, laue Frühlingstag lockte eine zahllose Menge Neugieriger hinaus ins Freie zum Glacis der Alservorstadt, wo Beethoven gewohnt hatte; ja, der Andrang eines Zusammenflusses von einigen 20,000 Menschen aus allen Klassen und Ständen nahm endlich so überhand, dafs die Thore des Trauerhauses verschlossen werden mufsten, da der obwol sehr geräumige Hof, wo die Leiche aufgebahrt stand, die dichtgedrängte Masse nicht mehr aufzunehmen vermochte. Um halb 4 Uhr erschien die hohe Geistlichkeit, und nun setzte sich auch der Zug in Bewegung, der, wiewol die Entfernung bis zur Kirche in gerader Richtung kaum 500 Schritte beträgt, dennoch wegen des äusserst langsamen Fortrückens durch das wogende Gedränge, welches selbst das Fronte machende Militair beinahe nicht ohne Gewaltthätigkeit zügeln konnte, über anderthalb Stunden währte. Acht Sänger des K. K. Hof-Opern-Theaters trugen den Sarg; bevor sie ihn jedoch auf ihre Schultern nahmen, stimmten sie den Choral von B. A. Weber, aus „Wilhelm Tell," an; darauf ordneten sich sämmtliche Leidtra-

gende, Kunstgenossen des Verewigten, Freunde und Verehrer seines erhabenen Genius, Dichter, Sänger, Schauspieler, Tonkünstler u. v. a. alle im vollständigen Trauer-Kostüme, mit schwarzen Handschuhen, wehenden Flören, weifse Liliensträufser am linken Arme, und umflorten Fackeln. Nach dem den Zug eröffnenden Kreuzträger kamen vier Trombonisten und sechszehn der vorzüglichsten Sänger Wiens, welche abwechselnd das „Miserere mei Deus" bliesen und sangen, dessen Melodie von dem entschlafenen Meister selbst herrührt. Als er sich nämlich im Spätherbst des Jahres 1812 bei seinem Bruder in Linz aufhielt, bat ihn der dortige Dom-Kapellmeister Glögll um einige kurze Posaunensätze für seine Thurnergesellen (Stadtmusikanten) zum Gebrauche am Aller-Seelenfeste. Beethoven schrieb ein sogenanntes Equale a quatro Tromboni, treu dem ehrwürdigen, antiken Style, gestempelt durch die Originalität seines kühnen Harmonieenbaues, wovon das Autograph der unermüdete Sammler, Herr Haslinger, besitzt. Aus diesem Quadricinium der Blechinstrumente bildete nun Herr Kapellmeister von Seyfried, ganz im Geiste des Schöpfers dieser ernst frommen Grabestöne, einen vierstimmigen Vokal-Chor zu den Worten des genannten Psalmen, welcher, so vortrefflich ausgeführt und alternirend mit den dumpf dröhnenden Posaunen-Akkorden, eine furchtbar ergreifende Wirkung hervorbrachte. Auf die Priesterschaar des ganzen Kondukts folgte nun die prächtig ornirte Bahre, umringt von den Kapellmeistern Eybler, Hummel, Seyfried und Kreutzer zur Rechten, Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Würfel, zur Linken, welche die herabhängenden weifsen Bandschleifen hielten; zu beiden Seiten begleitet von einer langen Reihe von Fackelträgern, worunter ein Kastelli, Grillparzer, Bernard, Anschütz, Böhm, Czerny, Lablache, David, Paccini, Radicchi, Meric, Mayseder, Merk, Lannoy, Linke, Riotte, Schubart, Weidmann, Weifs, Schuppanzigh u. v. a. Den Schlufs des feierlich wallenden Zuges machten die Zöglinge des Konservatoriums, die Sankt Anna Musik-Schüler, die angesehensten Honoratioren, z. B. der kunstliebende Graf Moriz von Dietrichstein, die Hofräthe von Mosel und Brauning, letzterer des Entschlafenen Jugendfreund und Testaments-Vollstrecker, kraft welches sein von ihm erzogener Neffe, gegenwärtig in Militair-Diensten, zum Universal-Erben ernannt ist. In der Kirche angelangt, fand vor dem Hochaltare die Einsegnung des Leichnams statt, während welcher Crämoniein der sechszehnstimmige Männer-Chor den Hymnus: Libera me Domine de morte aeterna, vom Kapellmeister Seyfried im Stylo alla capella komponirt, absang. Als der vierspännige Parade-Wagen mit der entseelten Hülle vor die Linie nach dem Friedhofe abfuhr, geleiteten ihn an die 200 Equipagen. An den Pforten sprach der k. k. Hofschauspieler Anschütz eine von Grillparzer verfafste herzliche Rede, deren Tiefe der Empfindung, und meisterhafter Vortrag alle Herzen rührte, und so manche heifse Thränen aus edlen Augen dem hingeschiednen Sänger nachflossen. Zwei gemüthliche Gedichte, von Kastelli und Freiherrn von Schlechta wurden an die Anwesenden vertheilt, welche, nachdem der Sarg, und mit ihm drei Lorbeer-Kränze in die Erde versenkt waren, unter tiefer Rührung bei einbrechender Abenddämmerung von der heiligen Ruhestätte schieden. —

Am 3ten April feierten die hiesigen Musikalienhändler das Andenken des Allverehrten durch die Abhaltung des Mozartschen Requiem's in der Augustiner Hof-Pfarrkirche, welches Meisterwerk vielleicht nie in solcher Vollendung gehört wurde, und durch des herrlichen Lablache kraftvolle Mitwirkung einen neuen Reiz erhielt. Dem allgemeinen Wunsche zufolge wurde am Schlusse das zum Leichenbegängnifs gesetzte Miserere und Libera wiederholt. Zwei Tage darauf beging der Verein der Sankt Karls-Kirche ein gleiches Trauerfest, und wählte hiezu Cherubini's Seelenmesse, welches grandiose Tonwerk auch die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu gleichem Zwecke zur Ausführung brachte, doch erst am 26. April, da der katholische Ritus weder in der Char- noch in der Osterwoche eine schwarze Messe gestattet. — Der Schmerz über den Verlust eines der ersten Künstler seiner Zeit ist allgemein in dem musikalischen Publiknm aller Stände, und nie sprach sich die Anerkennung dieses grofsen Genie's lebendiger aus, als bei diesem leider so traurigen Anlasse. Sein Name lebt fort mit leuchtenden Zügen in den Herzen aller Kunstfreunde; sein Ruhm wird nie verlöschen, welchen Umschwung auch die Tonkunst in späteren Aeren erhalten dürfte; Beethoven gehört der Geschichte an, und diese sichert jedem grofsen Manne seine Ehrenstelle. —

Berichtigung.

Seite 119 dieser Zeitung ist, Spalte 2, Zeile 14 von oben, statt: nicht so reich wie j, zu lesen, nicht so weich wie j.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 30. Mai. — Nro. 22. — 1827.

II. Recensionen.

Alte Musik.

1) Kirchengesänge der berühmtesten ältern italienischen Meister, gesammelt von Gottlieb Freiherrn von Tucher. 1ste Lieferung. Partitur. Artaria in Wien. Preis 1 Fl. 30 Xr. Conv. M.

„Das Interesse," schreibt uns ein geistreicher Verehrer alter Musik, in Bezug auf die vorgenannte Sammlung, „was in neuerer Zeit an den Kunstwerken der Alten genommen wird, hat meiner Ansicht nach, einen tiefern Grund, als blofs den eines etwa herrschenden Modegeschmacks, der nach einiger Zeit vergeht. Denn wenn exaltirte Stimmungen, wie wir sie in dem letzten Jahrzehend gesehen, in erschlaffte Abspannungen versinken, so zeigt sich in neuerer Zeit die Verehrung der Werke der Künste des Mittelalters in immer zunehmendem Grade; und um es gerade heraus zu sagen, die Unbefriedigtheit, welche durch den Geist der modernen und modernsten Kunst für alle diejenigen erzeugt wird, die an sie solche Anfoderungen machen, welche zu allen Zeiten, wo sie volksthümlich und zeitgemäfs war, gemacht worden, ist die Veranlassung zu dieser Stimmung. Wie sollte man sonst alle die damit zusammenhängenden Erscheinungen erklären können?"

„Schon seit vielen Jahren an das Studium der Alten durch eigenes Bedürfnifs getrieben, erweckte jenes, besonders nachdem ich die sixtinische Kapelle in Rom besucht hatte, in mir eine Begeisterung für diese Kunst, die mich nur mit meinem Leben verlassen wird. Jemehr ich den Geist der Alten zu erfassen suchte, um so mehr erschien er mir als Etwas, was in unserer Zeit verschwunden und unwiederbringlich verloren ist. So grofs und herrlich dieser aber auch ist, so ist darum doch kein Bedauern zu haben, wenn man nicht überhaupt der Geschichte des menschlichen Geistes den Vorwurf, aus der seligen, in sich selbst verlornen Unmittelbarkeit herausgetreten zu sein, machen will. Wenn wir uns aber jetzt in einer Periode der Entäusserung, des unglückseligsten Zwiespalts und Gottverlassenseins finden, welche nicht der Boden ist, auf dem die Kunst frische kräftige Schofse treiben kann, so mag doch gewifs das Gemüth Entschuldigung darin finden, dafs es sich aus solchem Zerrissensein in seine Subjektivität zurückzieht, und Erholung sucht in einer Kunst, die in ruhiger, seliger Gottbeschauung sich hoch erhebt über allen Kampf des Zeitlichen und Ewigen."

„Das ist die Kunst der Alten des Mittelalters, und insbesondere deren Musik."

„Ich müfste mich auf die unbegreiflichste Weise irren, wäre diefs nicht die jenen grofsen Interessen an der alten Kunst zu Grunde liegende, aber vielleicht noch nicht so scharf ausgesprochene Ansicht. Selbst grofse Komponisten unserer Zeit finden in den Alten etwas Herrliches und Unerreichbares. Beethoven, dieser Riesengeist, der sich in seiner, den Alten auf dem entgegengesetztesten Pole stehenden Kunst, zu einer Vollendung technischer und geistiger Entwickelung gebracht hat, dafs er unstreitig als Kulminationspunkt

gelten wird, hat, nachdem ihm anliegende Sammlung und noch Mehreres aus dieser Kunstpoesie, vor dem Druck im Manuscript vorgelegt worden ist, die gröfste Freude darüber geäussert, sich eigenhändig selbst einen Theil abgeschrieben und Freunde veranlafst, Einiges als Offertorien und Gradualien in Messen zur Aufführung zu bringen; ja nur mit grofser Mühe gelang es dem Verleger, nach langer Zeit das Heft von ihm zurück zu erhalten. Man weifs nicht, soll man dadurch eine nur noch gröfsere Achtung vor den Alten bekommen, oder vor dem grofsen Meister, der eine ihm so schroff gegenüberstehende Kunst für so herrlich und grofs hält. Sollte man dadurch nicht selbst in Versuchung kommen, zu glauben, der grofse Mann möchte mit sich selbst uneinig und unzufrieden, mit seiner Kunst-Ansicht zerfallen gewesen sein? Oder litte er an der Krankheit unserer Zeit, als deren Erzeugnifs er selbst nur, wider eigenes Bedürfnifs, zu schaffen gezwungen ist, was in ihr liegt?“ — —

In einer Zeit, wo von Einigen jedes Zurückblicken auf früheres Kunstleben verschmäht, ja fast verhöhnt, von Andern in eben so verwerflicher Einseitigkeit der Versuch gemacht wird (wie im Prinzen Zerbino) die Welt auf den alten Standpunkt zurückzuschrauben: ist ein so durchdachtes Wort, das uns einen Gesichtspunkt für das Kunstleben in Vergangenheit und Gegenwart anweisen soll, gewifs höchst beachtenswerth. Können wir aber dem Schreiber nicht abredig sein, dafs sich in vergangenen Perioden der Tonkunst (nicht blofs in der, und in dem Lande, aus welchen er uns seine schätzbaren Mittheilungen gönnt) eine Sammlung, innere Befriedung und Einigkeit offenbart, die wir in der jüngsten Periode der Kunst vermissen: so seien wir eingedenk der Wahrzeichen, dafs die Unruhe, das Drängen und Schwanken unserer Zeit nicht Folge der Zerrüttung und des Verfalls, sondern Vorzeichen eines höhern, nahe bevorstehendem Zustandes ist, der sich aus Schutt und Schranken des Bisherigen hervorarbeiten will. Die Frage, ob wir das Letztere erwarten dürfen, oder Ersteres zu befürchten haben, ist gewifs jedem Freunde der Kunst, ja jedem Vaterlandsfreunde — denn die Kunst steigt und verfällt nur mit dem Volke, dessen Leben sie eingeboren ist — wichtig. Hier aber dürfen wir nur die eine Antwort geben, die im Thema, der Wiedererweckung der alten Musik, liegt. Und so erinnern wir den achtungswürdigen Vorredner, dafs es ja eben ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit ist, wenn sie Sinn und Kraft gewinnt, neben ihren eignen Erzeugnissen die der Väter zu bewahren, zu verbreiten und zu benutzen. Hierin thut sie es herrlich den frühern Perioden zuvor, in denen man sogar Sebastian Bachs Meisterwerke zerstreuen, vergessen und verkommen liefs, in denen jeder Sammler und jede Kunstanstalt mit gemeinem Handwerksneide der Welt vorenthielt, was ihr etwa an Gutem in die Hände gerathen war.

Fragt man aber, wodurch unsere Zeit auf diesen Punkt gefördert worden, auf dem die Schöpfungen aller Zeiten und Völker immer mehr zu gemeinsamem, überall hinwirkendem Gute werden: so glauben wir den Ursprung in jenem Erwachen zum Bewufstsein in der Kunst zu finden, das sich in den Künstlern und Kunstfreunden zur Zeit noch als Kampf, ja als Zerrissensein darstellen mag. Verwechselt man nur den Begriff des höhern Kunst-Bewufstseins nicht mit dem des Verstandes, so wird man auch nicht besorgen, dafs unsre Künstler einer Periode der Entäufserung, des Zwiespalts und des Gottverlassenseins verfallen, der Alleinigkeit aller Kräfte—dieser natürlichen Mutter der Kunstwerke — beraubt seien. Ja man wird inne werden, dafs sie vielmehr, wenn und indem sie des Gottes in sich bewufst werden, ohne ihn im All zu verlieren, zu einer höhern Freiheit und zu reicherer Herrschaft erhoben sind, als die Vorfahren, die uns ja nicht umsonst gelebt haben sollen. —

Nur wer zu dem vollen Bewufstsein seiner erwacht, sich selbst kennen gelernt hat, ist im Stande, auch Andre in ihrem Wesen zu erkennen und aufzunehmen. Hiller sogar,

um den Händel sich und seinen Zeitgenossen genieſsbar zu machen, fand nöthig, die Arien (namentlich in Judas Maccabäus) nach der Mode seiner Zeit zuzustutzen — nicht das einzige Zeichen, wie unfähig frühere Zeiten waren, auf Fremdes einzugehen. —

Indeſs noch ist der Zeitpunkt nicht gekommen, wo man das Publikum bereit finden kann, über alle Musik an sich und in Bezug auf uns, eine entscheidende Ansicht zu fassen. Zuvor müssen ihre Werke zahlreicher und auf alle Weise verbreitet sein; sie müssen allgemeiner von Künstlern verstanden, von Kunstfreunden aufgefafst und genossen sein, müssen unsere geschichtlichen und sonstigen Meinungen bekräftigt oder berichtigt haben, da jene zumal dem Publikum von unbekannten Dingen redend, ohne lebendige Wirkung bleiben mufsten.

Daher behält sich der Unterzeichnete ein tieferes Eingehen auf gelegene Zeit vor, macht es sich aber zur angenehmen Pflicht, den Lesern dieser Zeitung die Erscheinungen in diesem Gebiete im Voraus bekannt zu machen und angelegentlichst zu empfehlen.

In der vorgenannten Sammlung erhalten wir fünf Sätze von Palästrina aus dem 16ten Jahrhundert, drei von Felice Anerio aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts (Kapellmeister am Dom zu Verona) zwei von Vittoria (einem Spanier, in Italien neben Palästrina wirkend) alle vierstimmig. Die Ausgabe ist geschmackvoll und korrekt.—Es liegen ferner vor

2. Zwei Motetten aus dem Anfange des 16. Jahrhdrts. Herausgeg. v. G. E. Fischer. Trautwein in Berlin. Preis 18 Gr.

Wir erhalten hier eine in C mixolydisch geschriebene Motette von Dominikus Phinot, eine zweite, ehedem sehr berühmte und alljährlich in der päbstlichen Kapelle gesungene von dem Spanier Morales, Sänger in dieser Kapelle. Beiden Sammlungen wünschten wir um so mehr Theilnahme, da die Herausgeber in diesem Falle zu gehaltreicher Fortsetzung bereit sind.

Näher unserer Zeit und schneller zugänglich, wenn gleich hin und wieder geringer an innerm Vermögen ist das berühmte

3. Magnificat f. 4 Singstimmen und Orgel von Francesco Durante, herausgegeben mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rex. Trautwein, in Berlin. Pr. 20 Gr.

und 4. Bibliotheque de musique d'eglise. Liv. 2 und 3. Schott in Mainz. Jedes Heft 2 Fl.

vierstimmige Responsorien, von Francesco Antonio Valotti (Kapellmeister in Padua in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts) enthaltend.

Möchten besonders die zahlreichen Singakademien nicht versäumen, sich in den Besitz dieser Werke zu setzen und an den Klängen vergangener frommer Jahrhunderte zu erbauen.

Die Ausgaben sind alle sehr lobenswerth.

Marx.

Bemerkungen zu der in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, vierter Jahrgang No. 5 und 6 u. s. w. erschienenen Beurtheilung des Neuen Systems der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stöpel.

(Eingesandt.)

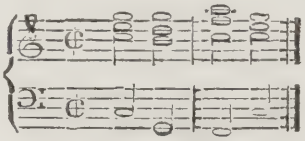
— — Das Hauptbedingnifs eines guten Lehrbuchs ist: Klarheit, diese fehlt durchgehends dem Werke; es ist darin sehr oft mit vielen Worten nichts gesagt, z. B. Kapitel 1 und 2, worunter besonders die schöne Anrede an die Schüler ein Meisterstück von tönenden Worten ist; die obenerwähnte Unklarheit wird noch vermehrt durch die unzähligen Randglossen und Bemerkungen des Verfassers, wodurch zwar das Werk einen Anschein von Gelehrsamkeit erhält, aber doch im Ganzen sehr unklar und undeutlich wird. Einen Beweis für meinen Tadel in Hinsicht der Unklarheit und Weitschweifigkeit giebt Kap. 11, Seite 58. Vom bedingten Grundbafs. (Welch eine unverständliche Ueberschrift!)

Ausser dem Grundbasse, wie wir ihn bisher zu jeder gegebenen Melodie haben suchen gelernt, und wie er unbedingt überall ausführbar ist, giebt es noch eine andere Art des Grundbasses, welcher aber nicht unter allen Umständen, sondern nur bedingungsweise anwendbar ist. Die Regeln für die Anwendung desselben sind aus dem Gebrauche (so?) abstrahirt, und finden auch nur in demselben ihre Begründung und Rechtfertigung; (so? Also nicht in der Natur?) daher genüge es, wenn ich in diesen Beziehungen auf jenen verweise, und sie ganz kurz hier mittheile:

1) Nach unseren bisherigen Gesetzen hat die 4te und 6te Leiterstufe die Sub-Dominante zum Grundbasse; allein sie kann auch die Dominante zum Grundbafs haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt.

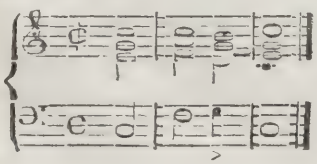
2) Die 5te Stufe hat die Tonica zum Grundbafs, sie kann aber auch die Dominante haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt.

Nach Herrn Stöpel's Regel wäre folgendes Beispiel falsch:



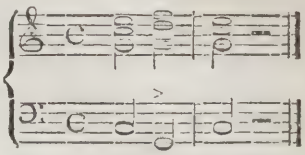
3) Die 8te Stufe hat die Tonika zum Grundbasse, allein sie kann auch die Sub-Dominante haben, sofern nicht die Dominanten-Harmonie darauf folgt.

Ist folgendes Beispiel etwa falsch? es ist doch ganz gegen die von Herrn Stöpel gegebene Regel:

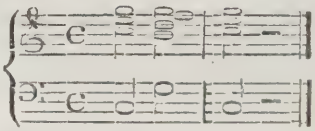


Statt dieses Wortgepränges hätte Herr Stöpel richtiger sagen können:

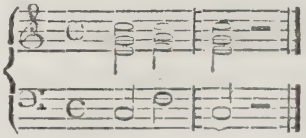
1) Wenn die 4te Stufe der Leiter fällt, so kann sie zum Grundbafs die Dominante haben; alsdann erscheint die Septime in der Melodie, z. B.



2) Wenn die 5te Stufe der Leiter dreimal hinter einander erscheint, so kann man zur zweiten 5 die Dominante als Bafs setzen, zum Beispiel:



3) Wenn die 8te Stufe der Leiter dreimal hinter einander erscheint, so kann man zur zweiten 8 die Sub-Dominante als Grundbafs setzen, z. B.



Dies hat Herr Stöpel gewifs auch sagen wollen, seine Beispiele beweisen es zum wenigsten.

(Schlufs folgt.)

III. Korrespondenz.

Aus Dresden.

Mein Bericht über den Monat April kann nur sehr kurz sein, denn ich wüfste Ihnen selbst aus dem Wenigen, was uns zu hören gestattet wurde, nichts Interessantes herauszuheben. Hatten die gewöhnlichen Osterfeiertage früher unsern theatralischen Kunstleistungen Einhalt gethan, so stellte sich auch später das für alle Sachsen höchst schmerzliche Ereignifs ein und die gerechte Trauer über diesen unvergefslichen Fürsten wird unser Ohr auf längere Zeit der Musik verschliefsen. Schon früher zeigte ich Ihnen eine Aufführung von Schneiders Weltgericht an. Sie fand am

Palmsonntage statt mit einer reichen Besetzung von Instrumentalisten und Sängern, wie sie gewifs selten zu Stande gebracht werden dürfte. Das treffliche Kunstwerk wurde mit Enthusiasmus von dem dankbaren Publikum aufgenommen, welches sich nach vorhergegangenen verstümmelten Aufführungen schon lange gesehnt hatte, dasselbe vollkommen zu hören. Vollkommen war nun freilich die Aufführung nicht zu nennen, wiewohl sie nicht nur eine gelungene, sondern eine sehr gelungene genannt zu werden verdient. Uebrigens mufs ich gestehn, dafs von allen den Aufführungen, denen ich in mehreren Städten beiwohnte, mir die hiesige die vollkommenste erschien. Ueber die Komposition dieses Oratoriums jetzt noch ein Urtheil zu fällen, würde überflüssig sein, da der Werth derselben allgemein anerkannt ist. Das Werk läfst in dem aufmerksamen und denkenden Zuhörer einen bleibenden Eindruck zurück und der denkende Komponist wird überall sichtbar: er hat planmäfsig gearbeitet und ich gestehe gern dafs mir dieses in einem Oratorium eben so nothwendig als in einer Oper erscheint. Ein Hauptgedanke: „ein Tag ist vor ihm tausend Jahr“ mit einem kurzen Instrumentalsatz vereint, verbindet das ganze Werk. Die Einleitung läfst den Zuhörer das ganze Werk ahnen und schliefst ihm auf einmal die Thür auf, hinter welcher er das ganze Gemälde vor sich ausgebreitet sieht. Wir vermissen dieses leider in einigen neuern Oratorien, deren Text freilich auch nicht darauf hingearbeitet ist. — Wir bewundern in diesem Oratorium die Kraft des Komponisten, der in einer Menge aufeinanderfolgender nur selten durch kleine Solostellen unterbrochener Chöre interessant und neu geblieben ist. Die Chöre wurden auch alle vortrefflich ausgeführt. Gröfsere ausgeführte brillante Solosätze vermifsten wir ungern, doch ist dieses der Fehler des Gedichts, und Herrn Schneider nicht zur Last zu legen. Dank dem trefflichen Meister und unsrer trefflichen Kapelle für diesen Genufs.

Die italienische Oper wiederholte nach den Feiertagen „la Donna del Lago“ und den „Crociato“ zweimal. Die deutsche gab die „Zauberflöte,“ worin Dlle. Bamberger die jüngere, als Papagena auftrat. Sie scheint sich mit dem Spiel gar keine Mühe geben zu wollen, oder hielt sie diese sich ganz für sie eignende Partie zu unbedeutend? Gewifs hätte sie gern die Königin der Nacht gepfiffen. Doch nein, diese Partie ist in den Händen der Dlle. Veltheim am besten aufgehoben, und seit der unvergefslichen Campi hat mir niemand dieselbe mit solcher Sicherheit, Reinheit und Virtuosität ausgeführt, als Dlle. Veltheim. Ueberhaupt ist sie uns ein seltner Schatz; denn wo finden sich jetzt für die mozartschen Bravour-Arien in der Zauberflöte, Entführung, und Winters Opferfest Stimmen, die ausreichen? Die Aufführung wäre gelungen zu nennen gewesen, wenn Sarastro besser gesungen hätte. Hrn. Bergemann lohnte in der Arie: „Diefs Bildnifs“ der allgemeinste Beifall. Die „weifse Dame“ war schon einigemale in den Hauptproben erschienen, entzog sich aber leider noch länger den Augen des ungeduldigen Publikums, da Herr Bergemann unpäfslich wurde. So scheint ein fortwährender Unstern die deutsche Oper zu begleiten, denn durch diese Unpäfslichkeit geht wieder die ganze Frucht und Mühe des Einstudirens verloren. Möchten wir doch bald einen guten und gesunden Tenoristen bei uns sehen.

Wir hatten Hoffnung, Herrn H. Romberg, Sohn des berühmten Andreas, einen Zögling Baillot's, hier in einem Konzerte zu hören. Die Trauerzeit jedoch erlaubte dieses nicht, und so müssen wir uns nur auf das Urtheil von Kennern berufen, die Herrn Romberg in einigen Privatzirkeln hörten und in ihm einen tüchtigen Violinisten und gründlichen Komponisten fanden.

So hätte ich Ihnen denn Alles mitgetheilt. Eine lange Pause wird jetzt eintreten. Unsre Kapellmeister sollen mit Opernkompositionen umgehn. Namentlich soll Herr Musikdirektor Reissiger seine zweite deutsche Oper angefangen haben. Seine Oper „der Ahnenschatz“ wird hoffentlich nächsten Herbst gegeben werden, sobald unser Personale Zuwachs erhalten hat. — Möchte er uns doch jetzt seine Didone abandonata mit besserer Besetzung wieder vorführen, die sich schon damals den Beifall aller Kenner erwarb.

†††

Ueber den Zustand der Musik in Darmstadt im Allgemeinen, als Einleitung zu Berichten über einzelne Kunstleistungen.

Deutschland, dessen Bewohner von jeher dem Schönen das Sinnige beigesellten, der Freude den Ernst, der Kunst die Wissenschaft, hat in ganz besonderm Grade diese seine Eigenschaften im Gebiete der Tonkunst beibehalten. Eiserner Fleifs und dessen Folge, Gründlichkeit, sicherten unsre musikalischen Koryphäen vor dem Verfallen in weichliche Seichtigkeit; eine reiche Phantasie, Geistesfülle entfernte sie eben so sehr von Pedanterie. So können wir denn wohl ohne Anmafsung sagen, dafs die deutsche Musik in ihrer Ausbildung sich von keiner andern den Rang streitig machen lassen dürfte. — Haben wir aber nun so den Werth unsrer vaterländischen Tonkunst anerkannt, so ist es allerdings nicht

uninteressant zu forschen, in wie fern sich dieser in den einzelnen Städten unsers weiten Vaterlandes in gröfserm oder geringerm Grade ausgebildet habe; denn während für Frankreich Paris als Kulminationspunkt die Skala französischer Bildung giebt, erkennt man die Summe deutscher Bildung nur, wenn man in dieser Beziehung die ganze deutsche Nation kennt. — Frankreich ist eine strenge Monarchie für Kunst und Wissen, Deutschlands Gelehrte und Künstler konstituiren eine Republik. Von dieser Ansicht ausgehend erfüllen wir daher mit Freuden die Auffoderung, über den gegenwärtigen Stand der Musik in Darmstadt den Freunden der Tonkunst einige Nachricht mitzutheilen, wobei wir denn unsere Abneigung sowohl vor lächerlicher Ruhmredigkeit und patriotischer Vergröfserungssucht, als auch blos feindseliger Tadellust feierlichst erklären. —

Dafs den Bewohnern Darmstadts der musikalische Sinn keineswegs abgehe, können wir kühn behaupten; denn hier, wie anderwärts klimpert auf verstimmtem Flügel manches niedliche Fräulein moderne Sonaten; hier wie anderwärts singt manch heiserer Tenorist mit aufwärts gerichteten Taubenaugen und in die Höhe gezogenen Achseln eine Webersche Romanze vor elegantem Zirkel, oder wandert, sich zur Tiefe hinabräuspernd ein feister Bassist in Mozarts heiligen Hallen auf und ab. — Genug, der rege Eifer für Musik ist vorhanden und die Zahl derer, welche geläuterten Sinn und ächten Geschmak für die lieblichste der Künste besitzen, ist in der That nicht klein. Von den hiesigen musikalischen Instituten verdient die vorzüglichste und rühmlichste Erwähnung unsere Oper. Sie erfreut sich der unmittelbaren Leitung des Grofsherzogs und verschönt so, auf würdige Weise, die Abendstunden dieses verehrten Regenten. Das Opernhaus, vor etwa sieben Jahren neu erbaut, ist geräumig und geschmackvoll. Ein sehr zahlreiches und ausgezeichnetes Orchester, so wie die nicht minder stark besetzten Chöre nehmen die Aufmerksamkeit eines jeden Musikfreundes ganz vorzüglich in Anspruch. Es ist in neuerer Zeit viel für und wider das zu starke Besetzen der Orchester gestritten worden. Viele behaupten, dafs ein kleines, aber gut besetztes Orchester eine viel bessere Wirkung gebe, als ein zahlreiches, in welchem sich ja ohnehin nicht lauter Virtuosen befinden könnten. — Allein man mufs wohl unterscheiden: Für die Konversationsopern, Operetten, komische Opern läfst es sich gewifs nicht läugnen, dafs ein kleines, von Künstlern besetztes Orchester am vortheilhaftesten sei. Das Akkompagnement wird weniger steif, der Sänger kann feiner nüanciren und Alles wird abgerundeter und sanfter. Bei den grofsen Opern dagegen fallen diese Erfodernisse einigermafsen hinweg, oder es sind wenigstens andere, als wesentlich hervorzuheben. Wer, der je eine grofse Glucksche Oper stark besetzt exekutiren hörte, wird nicht die eigentliche Wirkung, das kräftige männliche Einherschreiten der Bässe, den vollen Strich einer Masse von Violinen bei einem schwachen, wenn auch guten Orchester vermissen? Wir erkennen es daher mit Freuden an, dafs unsre Oper durch starke Besetzung sich den gröfseren in Europa an die Seite stellen darf, und so die würdige Aufführung einer Olimpia, Vestalin, Armide, Iphigenie u. s. w. möglich geworden ist. — Das Repertoir weiset bei uns fast ausschliefslich sogenannte ernste oder grofse Opern auf. Man tadelt auch dies häufig; doch mit Unrecht. Welch reichhaltige Fülle bieten nicht die Werke eines Sacchini, Piccini, Gluck, Mozart, Spontini, Cherubini, Weber u. s. w. die mit ganz besonderer Vorliebe hier gegeben werden, und welchem wahren Verehrer der dramatischen Musik möchte wohl nach Anhören der klassischen Produkte erwähnter Komponisten noch ein andrer Wunsch, als jener übrig bleiben, die ganze Reihe ihrer Werke kennen zu lernen. Besonders wünschenswerth dürfte dies von Gluck am ersten sein, dessen Iphigenia und Armide so allgemeinen Enthusiasmus erregten, dafs man mit Verlangen dem ganzen Cyklus seiner Opern entgegensieht. Ein grofses Verdienst unsers Orchesters ist, dafs der musikalische Ausdruck bei Weitem mehr gewahrt wird, als dies gewöhnlich bei so starker Besetzung der Fall ist. So thut namentlich das Pianissimo auffallende Wirkung. Unser Sängerpersonal ist im Ganzen brav; wer es weifs, wie schwierig es ist, als dramatischer Sänger allen Anfoderungen, zumal der neueren Zeit, zu genügen, der wird den Bogen seiner Kritik nicht zu straff spannen. Manche liebliche Erscheinung unsrer Oper ist auch vorüber gegangen: ganz vorzüglich müssen wir den Verlust des Tenoristen Wild noch immer beklagen, welcher zehn Jahre lang die Zierde unsrer Bühne war. Erste Sänger sind gegenwärtig die Damen: Appold, Krüger, Madler, die Herren: Hähnle, Übrig, Delcher. — Rühmliche Erwähnung verdient aufserdem die glänzende Ausstattung der Opern, die in Kostümen u. Dekorationen den berühmtesten Bühnen, ohne Zweifel, an die Seite gesetzt werden kann. —

Jedes Jahr 14 Tage vor Ostern werden die Theatervorstellungen bis nach dem Feste geschlossen und es beginnen in dem Konzertsaale des Grofsherzoglichen Schlosses die Kirchenmusiken. Es werden hier die berühmtesten Messen, Requiems, Oratorien u. s. w.

aufgeführt, Welchen Genufs gewährte uns namentlich dieses Jahr wieder das Mozartsche, ausgeführt von einer Künstlermasse von 150 Personen (sämmtlich Mitgliedern der Oper). Aufserdem hörten wir das Requiem von Rosolowsky, obgleich nicht im strengen kontrapunktischen Kirchenstyle, doch zum mindesten fromm und kindlich komponirt. Die gespannteste Aufmerksamkeit wurde jedoch der neuen Cherubinischen Messe in D-moll zu Theil, einem in jeder Hinsicht dieses erhabenen Meisters würdigen Werke, über dessen Aufführung wir uns nächstens zu berichten vorbehalten. Eine nicht minder vorzügliche Anstalt ist die musikalische Bibliothek, ein Gemeingut für Jeden, der sich musikalisch bilden will. So erhält der Jünger der Tonkunst, wie der ausgebildete Musiker Gelegenheit, sich die Einsicht und das Studium von Partituren zu verschaffen, welche sonst für ihn nicht vorhanden sein würden. Auch dieses Institut verdanken wir einzig der Liberalität des Grofsherzogs. Nebst aller Gattung Kirchen-, Kammer- und Theatermusik der ältesten wie der neuesten Zeit, zählt die Bibliothek eine bedeutende Sammlung Manuscripte berühmter Komponisten, so wie andere höchst seltene unschätzbare Musikalien. — Auch wird daselbst eine ziemliche Anzahl uralter Instrumente aufbewahrt, deren Gestalt und Namen aufser Gebrauch gekommen sind und die nur noch als Reliquie des Alterthums aufgezeigt werden können; für den Forscher ergäbe sich vielleicht hieraus eine Quelle von Resultaten.

Die schwache Seite unserer musikalischen Anstalten sind die Konzerte. Wir vermissen sie, leider! fast ganz. An Einem gutem Konzerte müssen wir uns in der Erinnerung Decennien laben. Gut ist indessen wenigstens die Einrichtung, dafs es den Mitgliedern des Orchesters frei gegeben ist, sich auf ihren Instrumenten von Zeit zu Zeit während der Zwischenakte eines Schauspiels hören zu lassen. Ehrende Anerkennung verdienen hier die Leistungen der Hrn. Mangold, Schmitt, Schlösser, Thomas, Soistmann u. noch vieler andrer Künstler, die durch ihr Spiel manch angenehme Stunde den Zuhörern bereiten. — Nicht übergehen können wir einen herrlichen Genufs, welchen wir dem Kunstsinne mehrerer hiesiger Virtuosen verdanken. Es werden nämlich in dem Lokale des Herrn Hofmaler Gläser wöchentlich einige der Reichaischen Quintette der Reihe nach vortragen. Dank den verdienstvollen Männern, welche uns auf die liberalste Weise diesen Hochgenufs verschaffen! Die Namen der Künstler sind: Harbordt (Flöte), Mangold (Fagott), Niebergall (Oboe), Scherzer (Klarinette), Soistmann (Horn).

Geleitet von Herrn Hofgerichtsrath G. Weber und Herrn Hofkantor Rinck besteht eine brave Singakademie, unter dem Namen: Cäzilienverein. — Auch ein löbliches Unternehmen ist endlich noch ein sehr zahlreicher Kreis von Kunstfreunden, der den Namen Liedertafel führt, und es ist gewifs nur ein neckischer Einfall, dafs die Tafel in diesem Vereine mehr Bedeutung habe, als das Lied.

(Σ)

Wien, im April 1827.

(Fortsetzung.)

6) Die Schuppanzigh'schen Abonnements-Quartette brachten süfs duftende Blüten aus Haidns, Mozarts und Beethovens unverwelklichen Lorbeerkronen; von letzterm wurden auch mehrere Trio's, Quintette u. s. w. gegeben; Romberg, Onslow und Hummel (dessen Septett) schlossen sich diesen an; in die Pianoforte-Partie theilten sich wechselsweise unsere Matadore: Karl Czerny, von Boclet, und Pfaller; erstgenannter produzirte auch ein neues, sehr brillantes, für alle Theilnehmer gleich dankbares Trio seiner so unglaublich fruchtbringenden Muse. Das anerkannt gewürdigte Talent als ausgezeichneter Tonlehrer verherrlichte sich neuerdings in dem

7) Konzerte seiner Schülerin, Dem. Antonie Oster, welches uns abermals mit zwei Novitäten dieses Komponisten bekannt machte, nämlich: einer konzertanten Serenade für Pianoforte, Klarinette, Horn und Violoncell, und einem Potpourri zu sechs Händen, auf zwei Instrumenten.

(Schlufs folgt.)

Berlin, den 17. Mai 1827.

Korradino von Rossini auf dem Königstädter Theater.

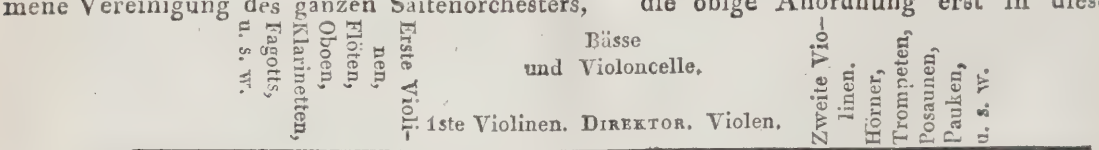
(Schlufs.)

Was man aber auch von Korradino urtheilen mag, der Entschlufs ihn aufzuführen, kann bei der dermaligen Beschränktheit des königstädtschen Repertoirs und der Beschaffenheit seines Personals nur gebilligt werden. Fräulein Sontag, die stets entzückt, wo sie ein reizendes Mädchen — sich selbst, spielen kann, Herr Jäger, zu einem rossinischen Amoroso geschaffen, Hr. Spitzeder, der selbst in todtgeborne Rollen, wie die des Poeten in Korradino, originelles, erfreuliches Leben haucht, können sogar eine solche Oper anziehend, oder vielmehr vergessen machen. Ein neues, löblich jenen anschliefsendes Mitglied war Herr Zschiesche, der sich lebhaften Beifall verdiente, und bald Gelegenheit haben möge, sich in einer rechten Rolle zu zeigen. Seine umfangreiche, angenehme Baritonstimme,

und so manche Spur von Talent und Bildung erwecken uns gute Hoffnungen von ihm.

Die gröfste Auszeichnung verdient aber Chor und Orchester und mit beiden der Leiter des Ganzen, Herr Musikdirektor Stegmeier. Gern glauben wir auch, dafs sich schon in dieser Oper das Direktionstalent des Theater-Chefs, Herrn Karl Blum, den lange schon rühmlichen Bemühungen des Herrn Stegmeier unterstützend und vollendend beigesellt hat; denn aufserdem, dafs der Chor vortrefflich sang, haben wir ihn auch noch nie in so lebhafter und wirksamer Thätigkeit gesehen. Auf diesem Wege kann noch viel geleistet und gewonnen werden.

Eine noch entschiedenere Umgestaltung gewahrten wir im Orschester. Man hat hier eine neue Anordnung der Plätze getroffen, die vor der gemeinüblichen frühern manchen Vorzug zu bieten scheint. Die letztere dürfen wir als bekannt voraussetzen. Jetzt hat der Direktor seinen Platz nicht mehr am Souffleurhäuschen, sondern an der Parquetbarriere. Ihm im Halbkreise gegenüber, also gegen ihn und das Publikum meistens Front machend, stehen alle Bässe und Violoncells vereinigt. Zu beiden Seiten die Geigen und Bratschen, im linken Flügel vom Direktor alle Bläser, auch Hörner und Posaunen, im rechten Flügel Trompeten, Pauken und türkische Musik. Die Vortheile dieser Stellung sind: vollkommene Vereinigung des ganzen Saitenorchesters,



der Hauptmacht des Orchesters, im Zentrum; die Verstärkung der Bässe durch ihre Vereinigung und Wendung der Schallseite nach dem Publikum; die Vereinigung aller Blasinstrumente, die nicht Blechinstrumente sind. Was dagegen dem Ref. offenbar unrichtig, ja im Widerspruch mit dem Grundsatze scheint, den man bei der neuen Anordnung voraussetzen mufs (Vereinigung aller gleichartigen Massen) ist die Trennung der Blechinstrumente. Man darf hier nicht als Grund angeben, dafs Hörner oft mit andern Blas-Instrumenten konzertiren. Soloinstrumente bedürfen keiner so engen Verknüpfung; ja, da das Horn als Soloinstrument weit häufiger mit andern Instrumenten alternirend, als zweistimmig duettirend oder im Einklang und Oktaven begleitend vorkommen wird, (anders wär' es mit Fagott und Klarinette, Oboe und Flöte) so dürfte eine lokale Trennung den Gegensatz noch deutlicher hervortreten lassen, — wie wol jeder das Alterniren getrennter Instrumente angenehmer, als das, nahe zusammengestellter finden wird. Es mufs hier, wo es sich fragt, wie die Massen zu ordnen sind, vorzugsweise auf die Massenwirkung Bedacht genommen werden; und da ist es nun keine Frage, dafs den übrigen Bläsern das Chor der Blech-Instrumente: Trompeten, Hörner, Posaunen, Pauken (und sonstige Schlag-Instrumente) als ein zusammengehöriges Ganze gegenüber steht. Ref. würde also die obige Anordnung erst in dieser Weise vollendet finden. Der Erfolg scheint ihm sein Bedenken bestätigt zu haben. Ein leichter Ensemblesatz von Trompeten und Hörnern in der Ouvertüre klang nicht zusammen (so trefflich auch die Ausführung war) und würde selbst bei mathematisch-genauem Zusammentreffen nicht ganz in einander geschmolzen sein. An andern Stellen, im Forte aller Blech-Instrumente, vernahm Ref. (der seinen Platz einmal etwas rechts, das zweitemal ganz in der Mitte des Parquets hatte) die isolirt stehenden Trompeten bald gar nicht, bald für sich und dünnklingend — in dem lokalentstandenen Gegensatze zu Hörnern und Posaunen — und offenbar lag es nicht an der Ausführung selbst.

Möge nun in diesem Punkte Recht haben, wer wolle, so ist das rege Streben und Fortschreiten der Direktion zum Bessern nicht genug zu loben, und so möge sie eben die Einwürfe von Kunstfreunden als öffentliche Beweise der Achtung und des Antheils ansehen.

Marx.

IV. Allerlei.

So eben wird uns vorgelegt:

System der Musikwissenschaft und der praktischen Komposition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke; General-Bafs verstanden wird, von

J. B. Logier.

Die erste Hälfte von 24 Bogen in Quart, in Berlin bei H. A. W. Logier herausgegeben. Die zweite Hälfte des Werkes soll nach einer am Schlufs gegebenen Versicherung des Herrn Verfassers und Verlegers spätestens binnen drei Monaten nachfolgen.

Somit hätte also Herr Logier die Erfüllung seines Versprechens begonnen, und bald wird, was er für Tonwissenschaft geleistet, der allgemeinen Beurtheilung und Benutzung dargeboten sein. Indem wir das Publikum auf diese interessante Erscheinung aufmerksam machen, setzen wir die beurtheilende Anzeige bis zur Vollendung des Werkes aus. D. Red.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 6. Juni. — Nro. 23. — 1827.

Aufgefundene Blätter
aus dem Tagebuche eines früh verstorbenen Musikers.

(Mögen die nachfolgenden Blicke einem Theil der Leser nicht mehr gelten, als der augenblickliche Schein eines Meteors am Sternen-Himmel, ja als ein glimmender Johanniskäfer im Rosengebüsch; — andern könnte vielleicht ein zündender Funke daraus hervorsprühen. Die Redaktion giebt sie unverändert, in aller Skizzenhaftigkeit und Subjektivität, ohne Erklärung — sie fehlt ihr selbst — der besonderen Beziehungen.)

Eben ging ich in unserm Garten spazieren, und sah mir die kahlen und kalten Rosensträuche an. Da wurd's auf einmal an einem Rosenstock lebendig, und drehte sich und quoll, und kam die schönste Rose von der Welt 'raus; die machte mir einen Knix, und sprach:

Seit die Welt steht, machen wir Blumen schon Musik; eure trägen tauben Ohren hören es nur nicht. Wir haben die zartesten Mittel von der Welt, denn was ist mehr Musik, als eine Blume? und dennoch wollt' es immer nicht recht gehn, und vor ein paar Tagen erst merkten wir, dafs uns ein Direktor fehle. Bis jetzt war's nämlich der Wind. Aber der machte uns die Sache zu willkührlich. Blies er stark, so mufsten wir langsam spielen, und säuselte er, so ging's bei uns Andante. Da verdarb er uns 'mal voriges Jahr durch gewaltigen Sturm das Adagio von Mozart, und nun ist uns klar; er kann nicht dirigiren. Willst du? Sei du unser Anführer! — — Ich sprach bedächtig: Wie besetzt ihr euer Orchester? Sie sprach: Trompeten sind die Sonnenblumen; Pauken die Tuberosen; Hörner spielen die Hortensien, Hyacinthen die Klarinetten, die Tulpen blasen Oboe, und Maiblümchen die Flöten; Veilchen sind die Fagotte. Alles Gras, alles Baumlaub spielt Geige, das Kastanienlaub spielt Bratsche, Tannen mit Nadeln und Stamm sind Bässe. Sie nickte, und auf einmal fing ihre Musik an. Das war ein Orchester! Ich fiel in Ohnmacht. — — Als ich erwachte war Alles weg, Rose, Orchester, und Kapellmeisterstelle. Aber die Erinnerung des Blumentons ist mir geblieben, und verläfst mich nicht wieder. — —

Temperirtes Klavier, (von Sebastian Bach — der Petersschen Ausgabe) Heft 1.
Präludium und Fuge Nr. 1.

C-dur. — Morgen, die Sonne will eben, in frischem Glanze auftauchend, sich über den Horizont erheben. Reine, frische Morgenluft hebt die Brust; ein kühler Morgenwind weht dir die Locken von der glühenden Wange — zu neuem Leben, mit neuer jugendlicher Kraft ist Körper und Seele erstanden. Wie leichte Rosenwölkchen steigen die Akkorde des Präludiums.

Die Sonne liegt über dem Horizonte.

Alles Leben ist neu erwacht und singt:

„Lobsinge alle Welt dem Herrn!
Was Odem hat preise den Schöpfer ewiglich!"

Es ist nicht eine neue Erhebung die den Lobgesang anstimmt, sondern fest, ewig in sich ruhender Glaube. —

Temperirtes Klavier Heft 1. Präludium und Fuge Nr. 16.

Romeo und Julie von Shakespeare ist aufgeführt. Hinaus in die Nacht treibt das von Mitleid verstörte Gemüth; die Phantasie, in Fieberhitze arbeitend, preſst einen Aufschrei des Schmerzes, jetzt bange Seufzer, jetzt leise — ach! wie vergebliche Bitte aus. O ihr holden Liebesopfer, wie bebt in meinem Innersten Euch jeder Puls! O unerhörte Pein, namenlose Angst! Ihr Armen! Weh, weh ihnen, die ein liebevolles Herz eiskalt zerdrückten! O aller Erdenschöne Preis! —

(Anscheinend von anderer Hand als 1.)

Eine Bemerkung über zwei Stellungen des Orchesters zum Sänger.

Als ich gestern Don Juan und darin das letzte Finale hörte, erschien mir die Sache aus diesem Gesichtspunkte.

Das Orchester ist der Einklang des Aufsen mit unserer Seele, die rein subjective Anschauung desselben. Unser Körper begleitet die Regungen unserer Seele mit gleichmäfsigen Bewegungen; die Umgebung nimmt vor unserm Auge in subjektiver Auffassung die Farbe unserer Stimmung an. Das Orchester stellt den belebten Körper, die Sprache der Aufsenwelt, der sonst stummen Natur, vom innern Ohr vernommen, dar. — Meistens begleitet es daher den Sänger gleichmäfsig, oder es stellt eine Abweichung zwischen innerer und äufserer Bewegung dar, die der gewöhnliche Ausdruck eines beunruhigten in sich gestörten Gemüthes ist. Seltener ist es schon, das Instrumental, den Körper, in ruhiger Lage, wie in stiller Verzückung — die sich auch nur in Einem Blick und Einer Stellung ausspricht — weilen zu lassen, während sich die Seele in freier Bewegung aufschwingt.

Aber furchtbar wird das Instrumental, wenn es als absoluter Gegensatz zum Sänger auftritt, dergestalt, dafs die einende Idee nicht im Innern des Sängers gesucht werden darf. Das ist Wahnsinn oder Untergang. Es ist die Empfindung des Wahnsinnigen, als sei seine Seele aufser ihm und objektivire den Körper — oder der Druck einer unerträglichen Last — wie Hamlet sein Schicksal empfindet. Gegen Don Juan treten die Schauer, die Schrecken des Geisterreichs auf, das Wehe der Unterwelt heult herauf, Krallen dehnen sich nach ihm, ihn dahin zu reifsen — wo keine Hoffnung mehr ist. —

Für mich bedürfte es des Geistes auf der Bühne nicht — so herrlich er auch spricht.

II. Recensionen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte, komponirt von Felix Mendelsohn-Bartholdy. Opus 8. Heft 1 und 2. Bei Schlesinger in Berlin: Jedes Heft 16 Gr.

Diese Lieder sind zum grofsen Vergnügen der Sänger (ich meine derer, die werth sind, zu singen) erschienen. Welche Erholung und Freude, einmal etwas anderes in einem Liederhefte zu finden, als die Erinnerungen abgestandener Opernsänger, oder kontrebander Dilettanten und Generalbafs-Schüler! doch wir wollen der Gaben Beethovens, Webers, Bergers, Löwe's, Klingemanns hier dankbar gedenken, in denen sich eine neue und schönere Liederwelt ankündigt; — den letzten dreien gesellt sich Herr Mendelsohn besonders darin bei, dafs er den Grundton des Gedichts stets eigen und glücklich zu fassen weifs — allen aber darin, dafs der Ausdruck des Einzelnen neben dem des Ganzen nur stellenweise mit gleicher Bestimmtheit und gleichem Erfolg erfafst worden. Dafs nach beiden Richtungen gleichmäfsig Befriedigung gefodert werden darf, leuchtet wohl ein; wenn sie demungeachtet so selten gewährt ist, so werden wir darauf aufmerksam, dafs nur wenige Lieder liedermäfsiger Komposition vollkommen fähig sind, obwohl an andern viel Erfreuliches, ja Köstliches geleistet werden kann. Wie trefflich aber Herr Mendelsohn sogar das Lokale in der Anschauung seines Dichters zu erfassen vermag, wissen die Hörer seiner Oper, die Hochzeit des Gamacho, sich aus der

Ouvertüre, dem Ballet und vielem Andern zu erinnern.

Die vorliegende Sammlung, welche Produkte aus verschiedenen Jahren zu umfassen scheint, theilen wir in vier Inhaltsabschnitte.

1. Minne. Unter No. 7. ein Maienlied, ein „süfses Singen" von Jakob von der Warte. — Wie der Minnedienst seiner Zeit fast eine Art von Gottesdienst war, so klingt in die sehnsuchtschwellende und doch jünglingsfeste Süfsigkeit ein feierlicher Kirchenton (System 1, Takt 8, S. 3, T. 1 und 2) — so möchte wohl ein Mädchen geliebt werden, und so verdient es nur das allerbeste. Reizender noch in glückseligem Frohsinn und verborgener Sehnsucht, die nur einmal ein tiefer Blick u. gleichsam ein halbes Oeffnen der Arme verräth, erklingt No. 1., ganz gewifs ein ächtes Minnelied, wenn auch um vier- oder fünfhundert Jahr zu spät erschienen. Sonderbar steht neben ihnen No. 12. aus Göthes westöstlichem Divan: Suleika und Hatem (Duett.)

An des luft'gen Brunnens Rand,
Der in Wasserfäden spielt,
Wufst' ich nicht was fest mich hielt.
Doch da war von deiner Hand
Meine Chiffer leis' gezogen,
Nieder blickt' ich, dir gewogen. u. s. w.

Süfse innige reinste Liebe durchhaucht das Ganze, beide Stimmen übereinklingend und doch verschieden, der Jüngling aber fast mädchenhaft, wie man denn bald versucht wäre, die Komposition weiblich zu nennen, wenn man den Komponisten nicht kennte, wenn es Komponistinnen gäb', und wenn Damen so tiefe Musik in sich aufnähmen. Subjektive Anschauung mufs man in jedem Falle das Tongedicht nennen; Göthe, der Taghelle, und der Orient ist nicht darin. Aber es ist das schönste Duett, das seit Beethovens Fidelio bekannt geworden.

2. Verlangen. Verlangen ist eigentlich Gefühl eines Mangelnden, und steht somit nahe an Entbehrung und Schwäche. So finden wir denn im Heimweh (No. 2.) ein Schmachten, das dem mannhaften Komponisten sonst nicht eigen ist; ja wir möchten auch dieses Lied im Gegensatz zu andern weiblich nennen, wie es denn auch eine Friederike zur Dichterin hat. Unendlich tief ist „o Schmerzenslaut" gesagt. Fast dasselbe gilt von No. 10, Sehnsucht nach einem letzten Grufs des, von herrschender Gewalt versagten Geliebten, der Ausdruck des tiefsten und dabei kindlich reinen Gemüths der Sängerin, in deren Seele das Lied gedacht ist.

3. Sinniges. No. 9. „Das Tagewerk ist abgethan" — was doch die Leute alles komponiren! No. 5. Pilgerspruch von Paul Flemming. War der so sänftlich? Aber nun kommt ein tiefsinniges, grofses Lied (No. 4.):

Es ist ein Schnitter, der heifst Tod,
Hat Gewalt vom höchsten Gott;
Heut wetzt er das Messer,
Es schneid't schon viel besser.
Bald wird er drein schneiden,
Wir müssens nur leiden.
Hüte dich schön's Blümelein!

Diesen Gleichmuth, diese Ruhe bei dem unvermeidlichen Geschick kann nur Glaube und nur im Manneskarakter ausprägen, und so erhebt sich denn der letzte Vers zu religiöser Erhabenheit. Dafs der Komponist hier nicht zu viel gethan, die Ergründung der Tiefe des Gedankens nicht gegeben, sondern dem Hörer überlassen, ist grofs, wenn man auch Anfangs anders meinen sollte.

4. Anschauung. No. 3. Italien; Grillparzer sucht nämlich in Italien die Poesie. Nein, Italien ist es nicht, aber die hoch freudige Erwartung es zu schauen, die sich einen Moment auch wol bis zu dringender, fast schmerzlicher Sehnsucht (Seite 7 System 4) steigert. Die Freude des Sängers reifst hin, dafs man ein augenblickliches „Nicht wissen, was man sagen soll" (S. 6 S. 2 T. 7 und 8) und ein „Tiefsinniges" (S. 7. S. 37. 3 zu 4) zu deuten vergifst. No. 6 ein hübscher Frühlingsklang. No. 11. alle üppige, schwellende Frühlingslust. No. 8. „andres Mailied," wie es heifst — ein spuk- und meisterhaftes Hexenlied. Einmal, zum Entzücken, weht ein reiner Frühlinghauch vorüber, wie in jenem Hexengesang in Loewe's Balladen einmal zuletzt die Hölle faucht. Beide Komponisten auf den entgegengesetzten Punkten und gleich wahr und meisterhaft.

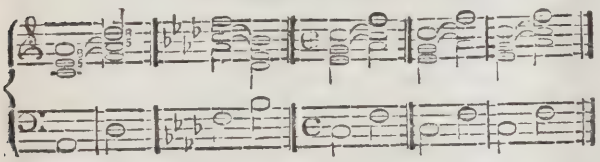
Nun, hier gehört Göthe's: „Wer kauft —“ hin! — Marx.

Bemerkungen zu der Beurtheilung von Dr. Stöpel etc.

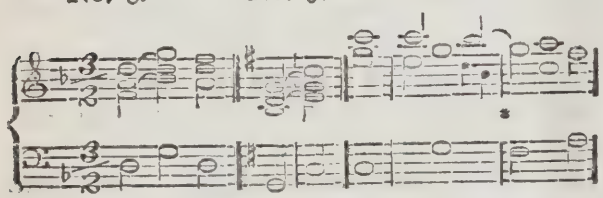
(Fortsetzung.)

Von fehlerhaften Quinten und Oktaven schreibt Herr Stöpel gewaltig viel; aber dessen ungeachtet starren die Beispiele in seinem Lehrbuche davon, z. B. Notenbeilage.

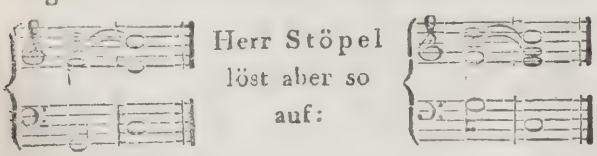
No. 5. No. 6. No. 7. in einem Beispiele dreimal.



No. 8. No. 9. Seite 48.



Die zweite Grundbedingnifs eines guten Lehrbuches ist, dafs keine Lücken darin vorkommen. Eine Lücke ist es aber gewifs zu nennen, dafs die regelmäfsige Auflösung des Septimen-Akkordes gar nicht erklärt ist; in allen Beispielen die der Verfasser aufstellt sind die Septimenakkorde falsch aufgelöst; jeder Generalbassist weifs, dafs der Septimen-Akkord so aufgelöst wird:



Ferner ist es eine grofse Lücke, dafs nur in den Regeln für die Dissonanzen selbige für zwei Fälle gegeben sind: nämlich wenn der Grundbafs eine 4 oder eine 5 steigt; wie nun aber, wenn derselbe eine 2, 3, 6 oder 7 steigt*)? —

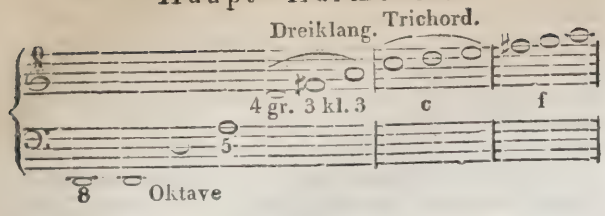
*) Herr Stöpel wird zwar hier den Einwand machen: meinem Lehrbuche nach kann der Grundbafs nur eine 4 und eine 5 steigen, folglich brauche ich für die andern Fälle keine Regel. In der harmonischen Begleitung der Tonleiter kömmt aber doch gleich der Fall vor, dafs der Grundbafs eine 2 steigt, was mache ich nun da? —

Die Erklärung der Unterschiede zwischen Melodie und Harmonie fehlt ganz und gar.

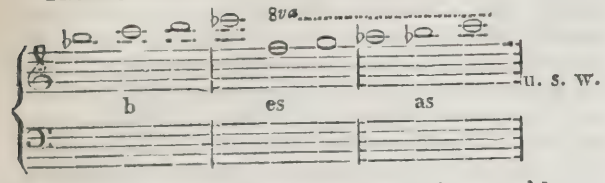
Ein drittes Hauptbedingnifs eines guten Lehrbuches ist ferner, dafs keine falsche Erklärungen und Annahmen darin vorkommen; ganz falsch ist die Entwickelung der Normal-Ton- und Tonarten-Leiter Seite 26, Kapitel VII. Herr Stöpel sagt:

„Auf einem Instrumente, wie das Waldhorn, wo die Tonerzeugung ganz natürlich ohne alle künstliche Einwirkung erfolgt, würde, angenommen, dafs es so grofs wäre und die Kraft eines Menschen ausreichte, die tiefsten und höchsten Töne darauf hervorzubringen, jene Gesammtreihe der Töne sich so gestalten:“ (warum ein würde, und warum eine Annahme? warum nicht besser: die natürlichen Töne in einem Waldhorn sind folgende, u. s. w.) „der erste Ton würde ein 32 Fufs Ton, den wir D nennen wollen, sein; der nächstfolgende würde dann 2 Oktaven höher, unserm grofsen D entsprechen; der nächste eine 8 höher unser kleines d — der nun folgende um eine 5 höher, das kleine a — der nächste, nur eine 4 höher, das angestrichene d — der darauf folgende die grofse 3 fis, der nächste die kleine 3 a — und der eine folgende die noch kleinere 3 c sein. Hierauf folgt dann das eine ganze Stufe höher liegende zweigestrichene d; und dann e, das zweigestrichene. So wie durch die bis mit dem letzgedachten c entwickelten Töne, die Urerscheinungen aller Harmonie, der Dreiklang und der sogenannte Haupt-Septimen-Akkord (die Haupt- und Hülfs-Harmonie) gegeben sind, so scheint die Natur von jenem c ab, wo die Töne nun stufenweis neben einander liegen, mit der natürlichsten Melodie oder Reihenfolge einzelner Töne, welche im innigsten Bezuge zu einander stehen, die Norm für die Melodie geben zu wollen; denn sie führt uns von da an, in der schönsten Folgerichtigkeit durch das ganze Reich der Töne, bis zu dem Höchsten in die Unendlichkeit hinauf, und zwar so unbemerkt, so ganz in ihrer Weise, wie wir das sehen an der Stufenleiter, die vom leblosen Steine hinaufführt zum Menschen, zu Gott; nach dem letztgenannten c beginnt sie nämlich eine halbe Stufe höher wieder eine Stufenreihe von 3 Tönen in den ganz gleichgrofsen Entfernungen der ersten, und so entwickelt sich denn das ganze Ton- und Tonarten-Reich folgender Gestalt:“

Haupt-Harmonie:



Prime 6 Decime



Das klingt sehr ausgemacht, allein —, blasen die Waldhornisten auf dem D Horn aus C-dur? Herr Stöpel nimmt als Hauptgrundton D an, folglich mufs D Grundton zur entstehenden Tonleiter werden; das C auf dem D Horn das eigentlich B geschrieben wird, ist nicht einmal ganz rein, sondern schwebt um $1\frac{1}{2}$ Komma; deshalb mufs der Hornist den Ton stopfen, d. h. die rechte Hand in das Schalloch des Horn's stecken. Wenn schon der erste Ton der neu entstehenden Tonleiter falsch ist *), so kann die ganze Tonleiter unmöglich richtig sein. — Und wo sind denn die Bässe zur Tonleiter, die doch auch aus der Natur entstehen? — also der Herr Verfasser hat hier sich geirrt; doch errare est humanum. — In einem spätern Blatte dieser Zeitung behält sich der Unterzeichnete noch vor, seine Ansichten über die Entstehung der Tonleiter ganz kurz darzustellen. —

(Schlufs folgt.)

Variations concertantes pour le Pianoforte et Violon sur la chansonette favorite de l'Enfant du Régiment composées par Lafont et H. Herz. Op. 24. Pr. 4 Fr. 50 Cs. Bonn chez N. Simrock.

Französische Waare von der allerleichtesten Sorte; ich dächte wir hätten in Deutschland Fabrikarbeiter genug, und könnten die Franzosen aus dem Spiele lassen. Sollten wir diesen Variationen einen bürgerlichen Rang in Deutschland anweisen, so schliefsen sie sich den Ries'schen Variationen über Volkslieder an, und werden daher besonders für ein paar früh gereifte Genies (Wunderknaben) eine willkommene Erscheinung sein. Was auf blofsen Effekt berechnet ist, wird seine Wirkung selten verfehlen, wie wir das leider in diesem und in höherem Genre (Oper) auch hier in Berlin Gelegenheit haben zu bemerken. Schliefslich können wir uns nicht enthalten, Herrn Simrock zu bitten, seinen neuern mit dem ältern Kataloge zu vergleichen; in letzterem finden sich zumeist die Namen Bach, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, A. Romberg, C. v. Weber u. s. w., und jetzt Oeuvres complettes de F. Sor, Tulou, Potter, Herz u. s. w., freilich neben Schneider's Sündfluth, Fesca's Quartetten und Opern (im Auszuge), Händels Israel in Egypten und andern klassischen Partituren, deren Verlag kein geringes Verdienst ist, weil der Absatz dieser Werke bei der Kälte des Publikums gegen solche ernstere Schöpfungen, nicht bedeutend sein kann. Aber welcher Sprung von Mozart, Händel, Beethoven, bis zu — — Herz! —

— t —

Grande Fantaisie pour Flûte et Pianoforte par A. B. Fürstenau Oe. 49. Schlesinger in Berlin. Pr. 1 Rthlr.

Flötisten finden hier, wie der Name des Komponisten schon erwarten läfst, eine dem Instrumente zusagende, bedeutend nützliche Uebung, Gelegenheit ihren Vortrag mannigfacher Manieren weiter zu bilden. Nur — als Komposition ist diese Fantasie so seicht und schaal, wie die meisten ihres gleichen, von Virtuosen für ihre Künste, oder Dilettanten-Uebung geschriebenen. Dafs ein tüchtiger Virtuos sich veranlafst fühlt, für sein Instrument zu schreiben (um sich in seiner Manier zu zeigen, zur Uebung für seine Schüler, auf Andringen der Verleger, die den Ruf der Virtuosität mit dem der Komposition verwechseln) ohne eigentlichen innern Beruf zum Schaffen, findet Ref. ganz natürlich. Es scheint ihm aber, als schadeten sie sich dabei selbst,

*) Der der unter dem Namen des Kirnbergerschen i, bekannte Ton ist.

indem sie ihren Aufsätzen einen zu wichtigen Anstrich geben, z. B. Form und Titel einer Fantasie, Form, Ausarbeitung und Länge einer Sonate. Eine so prätensiöse und weite Form mufs ermüden, ja allmählig den Sinn für den Inhalt der Werke gleichgültig machen und abstumpfen, woher man sich grofsentheils die Erscheinung erklären kann, dafs so vielen nicht unbegabten Instrumentisten der wahre Musiksinn ganz erlischt. Gewifs würde ein der Sache gewachsener Virtuos auf der Flöte, Geige, dem Violoncell u. s. w. besser thun, und ein zeitgemäfses Bedürfnifs erfüllen, wenn er für sein Instrument eine Reihe kürzerer Studien, etwa nach Art der Kramerschen Pianoforte-Etüden, herausgäbe. M.

Grand Quintetto de L. v. Beethoven Oe. 4, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 2 Rthlr.

Beethovens Quintett in Es-dur, dessen Menuett mit 2 Trio's, und Finale jedem Kunstfreunde frohen Genufs verheifst, ist uns in diesem Arrangement eine willkommene Erscheinung und kann sich so weiter verbreiten, als in der ursprünglichen, 5 Spieler fodernden Gestalt. Die Einrichtung ist sehr zweckmäfsig und die Ausgabe anständig. Dafs Herr Schmidt, der sich früher durch Opern, so wie durch kirchliche Gesänge — von diesen liegt uns eben einer

Heiliges Lied von Matthisson für 4 Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Peters in Leipzig. Preis 12½ Sgr.

vor, der für die Faschische Singakademie geschrieben und gern in ihr gesungen worden ist — und andre Kompositionen dem Publikum bekannt gemacht hat, seine Mufse jetzt häufig solchen Arbeiten zuwendet, ist gewifs sehr dankenswerth. M.

III. Korrespondenz.

Wien, im April 1827.

(Schlufs.)

8) Die wöchentlichen Abendunterhaltungen des kleinen Vereins gleichen einer Musterkarte, worin sich pêle mêle, Kraut und Rüben vorfindet. Eigentlich ein Turnplatz für die Mitglieder, um ihre Parade-Streithengste nach Herzenslust herumzutummeln, sind vorzugsweise Solostücke für Konzert-Instrumente, Operngesänge und ähnliche Modeartikel an der Tages-Ordnung. Von einem neuen cisalpinischen Komponisten Váccaj, wurden Scenen gegeben aus dessen Oper: „Zadig ed Astartea, und: „Romeo e Giulietta," (oh divino Zingarelli! semplice e vero!) denen gerade eben hauptsächlich die Neuheit ermangelte. Dafür beschenkte uns Schubert wieder mit einigen kerngesunden Früchten seines schönen Talentes, z. B. „Die zürnende Diana," Gedicht von Mayerhofer, das „Lied des gefangenen Jägers," und: „Normanns Gesang," aus Walter Scott's „Fräulein am See;" „Gott in der Natur," von Gleim, u. a. In Quartetten und Quintetten von Mozart, Haydn, Maurer, Krommer, Mayseder — (item, ein erst aus der Pfanne gebackenes, ziemlich barokkes Nonetto von Weifs) zeichneten sich die Professoren Böhm und Hellmesberger an der ersten Violine, nebst dem tüchtigen Cellisten Linke am meisten aus. —

9) Die alljährliche grofse musikalische Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals-Fonds, diesmal von Weihnachten auf einen Normaltag des vorigen Monats verlegt, befriedigte das sehnliche Verlangen so vieler Kunstfreunde durch eine preiswürdige Ausführung der karakteristischen Kortez-Ouvertüre Ihres genialen Spontini. Ein rauschender Jubelmarsch vom Dom-Kapellmeister Gänsbacher verschaffte sich durch Waffengewalt Eingang. In den Gesangstücken von Rossini und Merkadante glänzte vor allen die sonore Altstimme des Fräuleins Hähnel. Ein Schüler Mayseders, Herr Panofka, spielte eine Polonaise von Pechatscheck als ächter Ritter ohne Furcht; der Tadel mag, zu Nutz und Frommen der löblichen Absicht, und aus rein christlicher Nächstenliebe verstummen.

En attendant: steht uns die Erneuerung eines grofsen Genusses bevor; der Grofs-Kophta aller Pianisten, Hummel, hat wieder einmal einen kurzen Abstecher hierher gemacht, und wird sich gegen Subscription vor einem gewählten Cirkel hören lassen. Es ist zu wünschen, dafs der etwas hohe Preis von vier Gulden Conventionsmünze nicht für Manchen zum unübersteiglichen Hindernifs werden möge, sich den heifsersehnten Ohrenschmaus verschaffen zu können.

In der Sanct Karls-Kirche wurden diese Fastenzeit über blos Vokal-Messen von Schnabel, Friedr. Schneider, Aigner, Konr. Kreuzer, Spohr und Hauptmann gegeben; dem Verein gebührt sowohl für die sinnige Wahl, als für die in allen Theilen höchst gelungene Ausführung dieser Kunstwerke unbeschränktes Lob. —

Bei Haslinger wird nächstens die zweite Lieferung der „Musica sacra" ausgegeben werden, und gleichfalls eine solemne Missa von Eybler, nebst Graduale und Offertorium enthalten. —

Zum Schlusse noch eine Hiobspost, die jedes ehrliche Gemüth in Trauer versetzen, jeden rechtlich Denkenden empören mufs. Vor wenig Tagen wurde im Josephstädter Theater Weber's „Oberon" zur Aufführung gebracht, aber — hilf Himmel! — in welcher Entstellung! Nach dem Klavierauszug instrumentirt, zusammen gestrichen, Allotria eingeschaltet*), das Buch von Meisl apprettirt, oder vel quasi travestirt; den Elfenkönig giebt ein Sancho-Pansa-artiger Buffon; Titania ist in den Händen einer Dame, die mit lokalen Höckerweibern ganz en merveille zu Rechte kommt; Puck wird von einem Bassisten gesungen; Freund Scherasmin ist zum formalen Kasperle gemacht worden; Hüon und Rezia verlangen auch ganz andere Leutchen, als die sich damit zerarbeiten; — und solch Skandal im 19. Janrhundert! Quousque tandem — ihr Schänder des Heiligthums! —

Königliche Oper in Berlin.
Ueber Spontinis neueste Oper

von L. Rellstab.

Das glückliche Ereignifs, was Freude und Hoffnung in unserm Königshause wie in unserm Volke hervorgebracht, sollte auch die Veranlassung werden, die Kunstwelt mit einem neuen schätzbaren Erzeugnifse zu bereichern. Ich sage sollte, denn es ist es nicht geworden. Nicht darauf will ich hindeuten, dafs das Werk unvollendet blieb, und in diesem unvollendeten Zustande zu Tage gefördert wurde; (freilich hätte sich auch das ein wahrer Künstler, der ein Ganzes zu schaffen bemüht und sich bewufst war, nicht gefallen lassen; aber wir wollen hier das beste für den Künstler annehmen: dafs die Verhältnisse ihn zu diesem Schritte zwangen) sondern meine Meinung ist die, dafs dieses Werk ein durchaus von Anfang bis zu Ende ganz mifslungenes zu nennen ist, und zwar in einem Grade mifslungen, wie wir noch kein Beispiel haben, indem selbst die neueren Opern desselben Komponisten, denen wir durchaus den Namen der Kunstwerke streitig machen, aus manchen Gründen, und insbesondere weil sie vom Dichter besser unterstützt sind, noch den Vorzug vor dem in Rede stehenden haben. Wenn wir daher irgend einen Rath zu geben hätten, so wäre es der: dieses Werk ja nicht zu vollenden, weil auf einem solchen Grunde unmöglicherweise ein nur einigermafsen haltbares Gebäude aufgeführt werden kann. — Dies meine allgemeine Meinung über das Werk; es ist jetzt meine Pflicht, sie durch Gründe zu rechtfertigen. Ich habe dem Dichter einen grofsen Theil der Schuld aufgebürdet, und zwar aus dem Grunde, weil an seinem Gedicht selbst die werthvollste Musik hätte scheitern müssen. Ein einsichtsvoller Komponist würde es unter keiner Bedingung unternommen haben, zu diesem Text eine Musik setzen zu wollen; und in so fern trifft Herrn Spontini der Vorwurf mit, wenn er nicht durch die äufsern Umstände entschuldigt wird. Betrachten wir jetzt das Gedicht etwas genauer. —

Herr Raupach hat sich durch mehrere Arbeiten, die auf der Bühne einen sogenannten Erfolg gehabt haben, und in denen man auch Spuren eines bedeutenden, aber freilich sehr verirrten Talents nicht verkennen kann, einen Ruf erworben. Sehr gespannt war man daher, zu sehen, in wie fern der Genius des Dichters im Gebiete der Oper hier ein ganz neues Feld entdecken und erobern werde. Allein, der Entdecker ist ohne Kompafs gesegelt, das heifst: es haben ihm die nothwendigsten Vorkenntnisse gefehlt. Bei aller Anlage zur Poesie ist der gröfste Dichter ohne eine umfassende Kenntnifs der Musik nicht im Stande ein Gedicht zu schreiben, dessen dramatische Wirkung erst durch die Mittel der Musik die höchste Kraft erreichen soll; so hat Göthe viel mifslungene Versuche dieser Art gemacht, keinen einzigen vollständig gelungenen. Doch natürlich entschädigen uns bei dem grofsen Dichter oftmals schöne Einzelheiten und dramatische Wendungen, wenn gleich das Ganze zur Musik durchaus nicht geeignet ist. Bei Herrn Raupach aber entschädigt uns nichts dieser Art. Er scheint durch ein fleifsiges Studium nicht des Textes, sondern der Texte — das heifst jener korrupten Ungeheuer poetischer Geburten, die uns jedesmal für 5 Sgr. auf Löschpapier an der Kasse verkauft werden, und die mit äusserst wenigen Ausnahmen gerade immer Beispiele liefern, wie man bei der Dichtung einer Oper nicht zu verfahren habe — er scheint, sage ich, durch ein fleifsiges Studium dieser Texte sich vorbereitet zu haben. Denn seine Diktion ist ganz so, wie in jenen steifen, lahmen und salzlosen Produkten. Nur wenige Momente, wo wir eine Ausnahme davon gestatten; — wir werden nachher Proben geben. Diefs mufsten wir vorausschicken, um zu zeigen, dafs Herr Raupach ganz ohne Rath und Führer gewesen sein mufs. Denn zuvörderst würde er schon bei einiger Einsicht in das Wesen der Musik diesen Stoff nicht gewählt haben. Wenn der deutsche Kaiser Arien singt, so mufs dies lächerlich erscheinen. Für die grofse Oper sind historische Stoffe durchaus unbrauchbar; sie mufs aus der Mythe schöpfen. Unmöglich können

*) Gläser heifst der Musiker, der sich als Künstler so tief entwürdigt hat — wenn er je eine künstlerische Würde besessen. Die Redaction.

wir hier den Beweis dafür geben. Wenn aber Hr. Raupach sich im Gebiete der Oper umgesehen hätte, so würde er gesehn haben, dafs die gelungenen Opern dieser Gattung alle auf mythischem Stoffe gegründet waren. Die historische, scharfe Bestimmtheit widerstrebt durchaus der Allgemeinheit der Empfindungswelt, welche in der Musik vorherrschen soll. Es giebt zwar Stoffe, die historisch scheinen, z. B. „Kortez," ja selbst „Olympia" von Spontini; allein bei näherer Untersuchung wird man gerade finden, dafs das Geschichtliche darin entweder nur als ein Zufälliges, oder, wo es bedeutender hervortreten will, hinderlich erscheint. Die Iphigenien, Oedip, Alceste, Medea und andere berühmte Opern mögen für meine Meinung sprechen. — Aus dem unbehülflichen Stoffe sind dem Dichter denn auch die gröfsesten Nachtheile entstanden. Ein Akt, der $2\frac{1}{2}$ Stunde dauert, vergeht, ohne dafs das Mindeste darin geschieht, was dramatische Wirkung hervorbringen könnte. In der ersten Scene werden kriegerische Chöre gesungen; man erwartet einen Abzug ins Feld; nein, alles bleibt. Jetzt folgen Arien, die aufs ungeschickteste hineingeflochten sind; man kann sie eigentlich nicht einmal Arien, man mufs sie lange Arioso's nennen. Die Arie ist in der Oper das, was der Monolog im Drama ist; Herr Raupach läfst aber seine Arien nicht nur von einer Person einer andern vorsingen, was als eine individuelle Mittheilung noch allenfalls gelten könnte, sondern Herzog Heinrich von Braunschweig singt in Gegenwart des ganzen Hofes und Doppelchores, und gleich darauf macht es die Kaiserin (die undankbarste Partie, die wir jemals hörten) eben so. Welch ein in die Länge Ziehen der Scenen dadurch entsteht, sieht Jedermann ein; uns verwundert nur, dafs nicht auch der Pfalzgraf und der Kaiser jeder eine lange Bravour-Arie trillern. Was aber diesen Arien alle Wirkung nimmt, ist das, dafs sie nur eine beiläufige Empfindung, kein nothwendiger Ausbruch derselben durch den Drang der Umstände sind. Wie uns eine Arie ein wahres Bedürfnifs wird, das hätte Hr. Raupach in der Alceste lernen können. Nachdem diese Arien überstanden sind, und man hofft, dafs nun endlich etwas vorfallen werde, so geht es gar noch ärger, das heifst, erlahmender an. Der Kaiser, Heinrich und Konrad nämlich fangen eine Konversation an, die am Ende gar eine diplomatische Wendung nimmt. Was soll auf so dürrem Boden für Musik gedeihen? Welcher Komponist kann sich bei solchen Worten begeistern? Wir wollen die Stelle zum Erstaunen aller musikalischen Leser hersetzen:

Heinrich:

Leicht dürfte mich die Hoffnung wieder täuschen,
Der edle Pfalzgraf hat mir zugesagt:
Mit Euch zu sprechen, was mein Mund nicht wagt.

Konrad:

So werd' ich auch, wann die Geschäft' geendet, —

Kaiser:

Führt den Gesandten ein, den Frankreich sendet!

Konrad:

Ist seiner Ankunft Zweck schon kund?

Es ist wahr, man kann eine Zeitung in Musik setzen; und eine ähnliche Aufgabe hat der Dichter hier dem Komponisten gestellt. Es verwundert uns, dafs nicht auch das diplomatische Beglaubigungsschreiben des Gesandten abgesungen wird. Jetzt folgt ein Chor von Troubadours, der den deutschen Rittern und Frauen ein höfliches Kompliment macht, welches die Ritter und Frauen mit einem Gegengrufs erwiedern. Hierauf halten der König von Frankreich, der als sein eigener Gesandter erscheint, der Kaiser und die Kaiserin ein noch dürreres Gespräch als das oben angeführte, welches der Kaiser mit den Worten schliefst:

Man mufs den Herrn vom Strand der Seine zeigen,
Nicht Frankreich nur sei Muth und Schönheit eigen
Preiswürdig sei, wie deutsches Rebenblut,
Auch deutsche Schönheit, deutscher Heldenmuth.

Chor:

Preiswürdig ist u. s. w.

Läfst sich eine weniger bedeutende Art, den Chor einzuführen, denken, als diese Wiederholung zweier im Konversationston gesprochener Zeilen? Wahrlich der Dichter hat so wenig Einsicht in das Wesen der Oper gezeigt, dafs es fast unverzeihlich ist. — Philipp ist in den letzten Worten des Kaisers (der mit seinem Hofstaat abgegangen) beauftragt worden, die Frauen vom Schlofs Stahleck herbeizuholen, nämlich Agnes von Hohenstaufen und ihre Mutter Irmengard, wie wir zwar nicht aus dem Gedicht, aber doch aus dem Namenverzeichnifs erfahren können. Heinrich liebt Agnes; dies giebt Anlafs zu einem Duett zwischen ihm und Philipp, in welchem der Letztere den Liebenden bereden mufs den Spazier-Ritt nach Stahleck mitzumachen. Ein kühler Liebender! Umgekehrt wäre es natürlich gewesen; war der Schritt gefährlich, so mufste Philipp dem ungestüm verlangenden Liebhaber abrathen, dieser aber durch die Ueberredungskraft der Liebe den Sieg davon tragen.

(Fortsetzung folgt.)

(Ueber Fräulein Nanette Schechner im nächsten Blatte.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 13. Juni. — Nro. 24. — 1827.

Göthe's Wort,

eine Bestätigung der im diesjährigen Programm (No. 1. und 2.) ausgesprochenen Ansicht.

„Wie aber die militairisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer innern Einheit sich entwickelt, so mufs auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Uebereinstimmung nach und nach hervorgehen. Dieses kann aber nur durch die Zeit bewirkt werden. Ich sehe so viel Jahre als ein Mitarbeitender zurück, und beobachte, wie sich, wo nicht aus widerstreitenden, doch heterogenen Elementen eine deutsche Litteratur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch Eins wird, dafs sie in Einer Sprache verfafst ist, welche aus ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Thun, Urtheilen und Beginnen nach und nach das Innere des Volks zu Tage fördert.

Anstatt dafs ihr bedächtig steht,
Versucht's zusammen eine Strecke;
Wifst ihr auch nicht, wohin es geht,
So kommt ihr wenigstens vom Flecke."

*** *** ***

Ein Anderes von Ihm.

„Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen, darum scheint es eine Thorheit sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen; doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zu Gute kommt."

*** *** ***

Noch Eines.

„Der Irrthum wiederholt sich immerfort in der That, defswegen mufs man das Wahre unermüdlich in Worten wiederholen."

II. Recensionen.

Weitere Ergebnisse der weitern Forschungen über die Aechtheit des mozartschen Requiems. Schott in Mainz.

Die Erörterungen über den Antheil Süfsmaiers am mozartschen Requiem und die Entstehung dieses Werkes sind allgemein bekannt, und es bleibt uns hier nur zu erwähnen, dafs Gottfried Weber seine Forschungen mit unverdrossenem Eifer fortgesetzt und allerdings mit überraschenden Resultaten vergolten gesehn hat. Wir wollen unsern Lesern durch vorläufige Benachrichtigung nicht den Genufs

an der Originalbekanntmachung schmälern, die uns aus der Cäcilia in der obengenannten Brochüre zusammengestellt ist. Nächst den Resultaten für das Werk ist aber zweierlei in das Auge zu fassen und hierüber sei uns noch zum jetzigen Schlufs der Sache ein Wort erlaubt.

Gottfried Weber hat sich bei dieser Gelegenheit, wie bei seinen wichtigern Unternehmungen gezeigt, als fleifsiger, umsichtiger und bedachter, der Sache getreuer Forscher; die zum Theil unwürdigen Anfechtungen einiger Gegner haben ihn keinen Augenblick gestört, sondern eher noch die Sache gefördert. — Nicht zu seiner Ehre erwähnen wir diefs, denn er kennt sich und ist gekannt in seinem Karakter und Wesen, sondern, um wiederum darauf aufmerksam zu machen, wie fruchtlos es in unsern Tagen und unserm Volke gegenüber ist, den Gang wissenschaftlicher und künstlerischer Erörterungen durch niedrige Einmischungen hemmen zu wollen. Die Kläffer bleiben zurück, weit hinter dem rollenden Wagen. —

Alle Vertheidiger der Aechtheit des mozartschen Requiems haben sich auf die historische Beweisführung beschränkt, und um diese äussern die innern Beweisgründe ganz ausser Acht gelassen. Dies ist vielfach auffallend und nicht erfreulich. Es zeigt, wie selten bis jetzt die Musiker aufgelegt und vorbereitet sind, sich von ihren Gefühlen und ungefähren Meinungen zu klarer Anschauung, zum Bewufstsein zu erheben. Weber hat ihnen vergeblich Daumschrauben angelegt, indem er das allgemein vergötterte Werk theilweise mit äusserlichen Gründen und mit schweren Bedenken gegen wesentliche Theile des Inhalts für unächt und unvollendet, ja entstellt durch fremde Zuthat angesprochen hat. Nichts haben die Musiker gethan, um ihren Liebling unversehrt und ihre sonst vielfach in allgemeinen Exklamationen kund gegebene Verehrung, diesen Artikel ihres künstlerischen Glaubensbekenntnisses zu schützen — man wollte denn jene niedrigen Anfeindungen, oder wiederum allgemeine Redensarten für etwas Wesentliches nehmen. Der Unterzeichnete trat bei dem Beginn der Untersuchung diese Opposition gegen Weber an *), liefs sie in der Hoffnung auf tüchtigere Nachfolger unvollendet und — sah sich getäuscht. Gleichwohl wäre dies der erspriefslichste Weg gewesen. In jedem Falle wäre man über das Werk zum Bewufstsein gekommen; und wie schwer entbehren die Musiker die Fähigkeit dazu, ohne die keine gröfsere Schöpfung mehr durchzuführen ist, in Verhältnifs zu andern Künstlern, z. B. Göthe! Sodann hätte man nur hier den Probierstein für die aufgebrachten historischen Zeugnisse gefunden. Diese gehen nämlich gröfsten Theils von Personen aus, denen man geradezu die Fähigkeit absprechen mufs, Mozart in seinem Thun und Schaffen verstanden zu haben. — Nur der Künstler versteht den Künstler; ein Anderer sieht ihn handeln, und weifs nicht, was er sieht, woher denn die unzähligen absurden Künstler-Anekdoten stammen, mit denen man sich von dem wunderlichen Dinge, dem Künstler, eine Vorstellung machen möchte. —

Und so scheiden wir denn von der Sache — ihre letzte Entscheidung von einer künftigen Zeit regerer und allgemeiner Thätigkeit zu erwarten.

Marx.

---

1. Grand Trio pour Violon, Alto et Violoncelle par W. A. Mozart. Op. 19.
2. Erstes — Zweites — Drittes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell von L. v. Beethoven. Erstes Werk. Alles dies bei Cappi u. Cerny in Wien. Preis jedes der vier Werke 3 Fl. K. M.

Dafs diese trefflichen Erzeugnisse der vergangenen Periode nach so häufiger vielfacher Verbreitung bei den ersten Verlegern eine zweite Ausgabe erlangen, bezeugt die verdiente Fortdauer allgemeinen Interesses an ihnen, das die einsichtsvollen und thätigen Verleger sicher auch lohnen wird.

Indem sich so Beethovens erstes Werk neben ein gleichartiges Mozartsches stellt, er-

*) Zweiter Jahrgang, No. 47. 48. 49.

innern wir uns, wie ungleich verbreiteter die Theilnahme an ihm war, so lange er in den bekannten Regionen der Mozartschen Musik weilte. Es begreift sich, dafs nicht jeder ihm später auf neuen Bahnen zu folgen vermochte. Schwerer ist aber zu fassen, wie deren so viele sich erfrecht haben und noch erfrechen, seine unverstandenen Werke zu schmähen, statt ihre Unfähigkeit, sie zu verstehen, wenigstens zu ahnen, wo nicht redlich zu bekennen. Hätten nicht die hochbelobten, schon unerreichbaren Werke seiner ersten Periode soviel Pietät und Scheu wecken sollen? Um aber den Gott zu ahnen, mufs man selbst nicht gottlos sein. M.

III. Korrespondenz.

Königliche Oper in Berlin.

Ueber Fräulein Nanette Schechner.

Nichts erfreut mich mehr, als wenn meiner Unthätigkeit im Korrespondiren, die nicht freiwillig war, durch bedeutende Ereignisse in der Kunstwelt, ein Ende gemacht wird. An dem deutschen Himmel der Kunst ist uns ein schönes Gestirn aufgegangen, welches eben im Meridian von Berlin steht. Schon in der Vossischen Zeiutng habe ich mich über dieses ungewöhnliche Talent in Beziehung auf zwei Darstellungen ausgesprochen; ich hoffe, Sie verstatten mir hier den Raum, in allgemeinerer Weise etwas Gründliches darüber zu reden, da ich hier auf ein musikalisch-gebildetes, dort jedoch nur auf ein, für die Kunst überhaupt empfängliches Publikum zu rechnen hatte. Ich werde diesmal nicht in die Karakteristik einzelner Darstellungen eingehen, sondern diese vergleichungsweise erst nachdem ich mehrere gesehn und gehört abhandeln; über ein solches Talent wie Dem. Schechner läfst sich zuvörderst wohl etwas Wichtiges aus allgemeinen Standpunkten sagen. Die Gesangskunst zerfällt nach meiner Ansicht in zwei wesentliche Haupttheile. Der erste umfafst die Ausbildung der Stimme an sich, der zweite, höhere, die der Stimme in Verbindung mit dem ausgesprochenen Worte. Durch eine allerdings grofse, aber doch nicht unerklärliche Verirrung ist das Publikum, ja sind sogar die meisten Sängerinnen der Meinung geworden, jene erste anfängliche, niedrige Kunst sei die höhere, und darum messen sie die Gröfse und den Werth einer Sängerin fast immer nach der Schwierigkeit der Passagen die sie ausführen kann. Allerdings sind wir durch die grofsen Leistungen mancher Künstlerinnen der neueren Zeit an Anfoderungen gewöhnt worden, die gewifs grofses Studium und grofse Uebung voraussetzen, und es so für manche Stimme sehr schwer machen, hierin eine rivalisirende Vollkommenheit zu erlangen; aber darum ist noch keinesweges der Folgesatz wahr, dafs diese Gattung des Gesanges, wenn man auch zugiebt, dafs sie die schwierigere sei, (was ich übrigens in gewisser Hinsicht durchaus bestreite,) auch die höhere, die höchste sein müsse. Nach meiner Meinung sind sie specifisch verschieden, wie Talent und Genie. Eine Bravour-Sängerin wird man durch Talent; eine grofse Sängerin, d. h. eine solche, die Begriff und Ton zu identisiren vermag, nur durch Genie. Zu dieser letzteren Art der Künstlerinnen gehört Dem. Schechner. Will man nun die Kunst die leichtere nennen, zu der die höhern Fähigkeiten der Seele erfodert werden, je nun, dann mag man Recht haben; ich bin indefs anderer Meinung. Aus jeder biegsamen Stimme läfst sich eine Bravour-Sängerin bilden; nur durch eine für das Höchste der Kunst empfängliche Seele wird man eine Sängerin der zweiten Art. So könnte es scheinen als wenn die Solfeggir-Uebungen durchaus etwas Ueberflüssiges wären; keinesweges, aber sie dürfen nie das Ziel werden, müssen immer das Mittel bleiben, ein Ziel zu erreichen. In früheren Zeiten hat man dies nie verwechselt; erst jetzt ist man durch die schlechten italienischen Komponisten, die ihre Arbeiten (wenn man so etwas mit dem Namen einer Arbeit ehren darf) so einrichten, dafs sie nur auf die Mechanik der Kehle ausgehen, an diesen Irrthum gewöhnt worden, und darum ist die klassische Gesangskunst fast verloren gegangen. Wenn ein grofser Komponist sonst eine Passage schrieb, so hatte sie jedesmal Bedeutung; sie sollte Schmerz, Zorn, Liebe, kurz irgend eine Leidenschaft musikalisch ausdrücken helfen *). Es war alsdann nicht genug, dafs die Sängerin die dastehenden Noten singen konnte, wie etwa ein Klarinettist sie zu blasen vermöchte, sondern sie mufste zugleich in dieser Passage die Bedeutung auffassen und ausdrücken, was freilich die schwierigere Aufgabe, und nicht blos durch verändertes Tempo oder Forte und Piano, oder Staccato und Legato zu ergänzen war. Sie sollte etwas singen was der Kom-

*) So liegt z. B. in dem Chor von Händel: „Uns ist zum Heil ein Kind geboren," in der Passage auf geboren ein wahrhaft jubelnder Ausbruch der Freude, der dem ganzen Chor Leben giebt.

ponist nicht nur nicht schreiben konnte; sondern was nur aus dem Ganzen seines Werkes zu verstehen, und durch kein anderes Organ als die Singstimme auszuführen war. Hierin lag die Schwierigkeit, und diese erneuerte sich bei jeder besondern Note; denn jede mufste insbesondere aufgefafst werden, und bei jeder andern Form des Ausdrucks, die der Komponist angenommen hatte, mufste die Sängerin eine andere Weise ihn wiederzugeben erfinden. Dadurch aber wurde die Gesangskunst auf eine höhere Stufe gestellt, sie rückte in das Gebiet der selbstschaffenden Künste ein. Und in diesem Gebiet ist es, in welchem sich Dem. Schechner bewegt. Sie ist wirklich eine schaffende Künstlerin, und hat bereits eine hohe Stufe erklommen, die zur höchsten, zur Vollkommenheit selbst führen kann, wenn sie ihre Studien mit Eifer fortsetzt. Die Natur hat ihr so reiche Mittel gegeben, wie kaum zweimal in einem Menschenalter sie jemand empfangen dürfte. Eine Stimme die an Fülle und Wohllaut, an Umfang, Gleichheit, Reinheit kaum ihres Gleichen hat, vielleicht nie übertroffen worden ist. Dazu besitzt sie bereits eine bei weitem höher ausgebildete Fertigkeit der Aussprache, Anmuth des Dialekts, als wir sie an unsern Sängerinnen, die sich darin ganz vernachlässigt haben (ich nehme Demoiselle Sontag aus, die ebenfalls vortrefflich ausspricht) wahrnehmen. Diese grofsen wesentlichen Gaben werden durch eine vortheilhafte Gestalt und namentlich durch ein schönes Auge und ausdrucksvolles, natürliches Mienenspiel unterstützt. Der höchste Schatz aber, den ihr die Natur verlieh, scheint im edlen Sinne für das Schöne, ein reines Gefühl für das Wahre und Energische der Kunst zu sein. So stellte sie denn eine gütige Gottheit schon im Beginnen auf einen Punkt hin, der für Viele schwer zu erreichen ist; aber es läfst sich wahrnehmen, dafs die Künstlerin dort nicht müfsig gestanden habe, sondern nach Kräften vorwärts geschritten sei. Sie hat die Mittel Alles zu leisten, was je eine Sängerin leisten mochte; möge sie sich ja nicht durch ein zu früh erreichtes hohes Ziel von dem höchsten abhalten lassen, was selbst der Begabteste fast immer spät, niemals aber ohne Anstrengung aller Kräfte, ohne die eifrigste Bemühung erringt. — Aber was, dürfte man fragen, soll eine Sängerin zu ihrer Ausbildung thun, die fast vollendet von der Natur erschaffen ist. Sie soll den kleinen Schritt von dem fast vollendet zu dem wirklich vollendet zu thun versuchen, und sie wird finden — dafs er unermefslich ist. Die Kunst ist ein unendliches Gebiet. Wer darf sagen, er habe es ganz beherscht? Doch ich will mich nicht in das Allgemeine verlieren, ich will auf das Praktische, Wirkliche eingehen. Mlle. Schechner besitzt bereits eine grofse Biegsamkeit der Stimme; doch mufs sie dieselbe noch bei weitem vergröfsern, wenn sie die feinsten Uebergänge und Verschmelzungen in möglichster Vollkommenheit darstellen will. Daher lasse sie ja das Solfeggio nicht ruhen. Mad. Milder hat dies versäumt und darum hat sie mit ihrem vielleicht eben so reichen Geschenk nur eine äufserst einseitige Wirkung, und diese noch nicht in dem Grade, wie sie verlangt werden darf, hervorgebracht. Die Tänzer üben ihre Glieder durch allerlei Biegungen und Sprünge, die an und für sich unschön sind, und die meisten glauben freilich durch das Zeigen dieser Künste etwas zu leisten. Allein sie vergessen dafs dies nur die Vorübung ist, um dem Körper diejenige Geschmeidigkeit zu geben, die ihm erfoderlich ist, um die Stellungen und Bewegungen der Grazie und Anmuth, des wahrhaft Schönen der Tanzkunst ausführen zu können. In diesem Sinne fordern wir von Dem. Schechner die Uebung des Solfeggios nicht um equilibristische Gesangskünste, Rossinische Noten-Pirouetten zu machen, sondern um die schwierigsten Tonverbindungen, vielleicht mit den gröfsten Schwierigkeiten der Aussprache vereinigt, so zu überwinden, dafs man niemals den Kampf der Kunst mit ihrem Material gewahr werde. Mlle. Schechner leistet dies schon in einem hohen Grade; in einem so hohen, als es ihr bei ihren Gaben und der kurzen Zeit, die sie glücklicherweise! erst zum Studium ihrer Kunst verwenden konnte, möglich war. Aber lasse sie sich ja nicht durch die grofse Wirkung die sie jetzt schon erreicht zu dem Glauben verführen, es könne nicht eine gröfsere hervorgebracht werden. Nur sie selbst, nicht ihr Erfolg sei ihr Richter; bei ihrer schönen Stimme wird sie am besten selbst fühlen, wo es ihr fehlt. Um aber endlich zu dem Höchsten und Wesentlichsten zu kommen, was die Künstlerin zu ihrer Fortbildung zu thun habe, so ist es das: Sie weihe ihren Sinn, sie veredle ihr Gefühl nur durch die höchste Anschauung der Kunst. Sie verachte den gemeinen Effekt und gehe nur auf den höchsten aus, auf den der Sache. Auch dazu ward ihr, so viel man aus zwei vortrefflichen Leistungen abnehmen kann, die schönste Anlage. Aber hier ist die Klippe woran die Meisten scheitern. Ein Krieger stirbt für seinen Ruhm; ein Künstler mufs das Leben für seine Kunst opfern. Diejenigen, die nach etwas Anderm trachten, als das Höchste in ihrer Kunst zu leisten, die haben schon das höchste verloren. Bei einigen glücklichen Naturen geht das edle Bestreben ebenfalls aus ihrer Anlage hervor; bei andern mufs der sittliche Wille hinzutre-

ten. Jene erringen leichter, diese schwerer, aber mit einem belohnenderen Bewufstsein. Mag also diese köstliche Frucht, zugleich der höchste Lohn des Künstlers, der trefflichen Künstlerin durch ein holdes Geschenk des Himmels oder durch eigene Kraft zufallen, nur dies Eine wollen wir wünschen, dafs sie den Werth dieses Kleinods nie verkennen möge.

L. Rellstab.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Von der Diktion in diesem Duett mögen folgende Stellen eine Probe liefern. Philipp fängt an:

Du hörtest sagen:
Mein schnellstes Rofs
Soll flugs mich tragen,
Nach Stahlecks Schlofs.

Wie musikalisch! das Gebot des Kaisers (was wir schon einmal gehört haben) zum zweiten Mal in Reime gebracht! Und welche Empfindung liegt in den Worten? Unbegreiflich wie ein Musiker dazu Noten finden konnte. — Eine andere Stelle ist pathetisch schön.

Heinrich:

Ja, die Natur gab Dich dem Weiblingsstamme;
Die Freundschaft gab Dich mir.

Der Herzog Philipp ist von Natur ein Waibling, etwa wie Herr Raupach von Natur ein Raupach ist. Welch ein Spiel der Natur! — Sind solche Abgeschmacktheiten etwa auch durch die Unkenntnifs der Musik zu entschuldigen? —

Jetzt verändert sich die Scene. Eine Stunde ist fast vorüber; und was ist geschehn, was haben wir erfahren? Nichts, als dafs der Pfalzgraf über etwas mit dem Kaiser sprechen will, was wir nicht wissen; dafs der französische Gesandte angekommen ist, und dafs Heinrich, als Welf etwas gespannt mit dem gibellinischen Kaiser, die Fürstin Agnes von Hohenstaufen liebt. So lange Zeit braucht der Dichter zur Exposition dieser höchst einfachen Dinge! Kann man darin eine Spur dramatischen Talents finden? Besonders da alles so ganz ohne Handlung breit neben- und nacheinander fortgeht, ohne dafs eines sich aus dem andern organisch erzeugte! Wahrlich wir hätten es nicht geglaubt, wenn wirs nicht selbst gesehen und erlebt hätten! — Endlich gelangen wir auf das Schlofs Stahleck. Hier findet sich der erste wirklich musikalische Moment; Agnes singt eine Liebesromanze. Wie ist diese Situation durch die ungeschicktesten Nebenordnungen aufs möglichste zerstört. Erstlich ist der Text der Romanze schon im zweiten Verse fast komisch gerathen, indem die Welfe spricht: „zu dem Meertanz mufs ich eilen.“ Der Assonanz Meerkatze nicht zu gedenken, so ist das Wort doch völlig absurd. Ein Meertanz würde nach der Analogie Elfentanz u. a. m. einen Tanz der Meere bedeuten. In der That wird das Bild als kolossal komisch, wenn man sich etwa das stille Meer und das atlantische in einem muntern Walzer um Amerika herum begriffen vorstellt, oder die Nord- und Ostsee ein Pas de deux tanzen läfst, wobei sie sich über Dänemark die Hand reichen. Das ungeschickte Wort, die steifen Verse möchten noch hingehen; aber dafs mit dieser Romanze ein Chor verbunden ist, das heifst den Sieg im Abgeschmackten erfechten. Was kann der Sehnsucht trauernder Liebe angemefsner sein als Einsamkeit? Wird sie sich mit ihren Klagen an den Markt setzen, oder, wie hier, unter die Zofen? Fast müssen wir glauben, der Komponist habe, bei seiner bekannten Leidenschaft für ein volles Theater und starke Chöre, dem Dichter diesen Unsinn abgedrungen, denn das minimum quantum von Takt und Einsicht war hinreichend, hier das Rechte zu treffen. — Die Romanze ist geendigt; dann kommen die beiden Herzöge, um ein Quartett mit den Damen zu singen. Hier wäre wirklich musikalische Situation möglich gewesen, wenn der Dichter nicht die Gelegenheit, die sich ihm bot, so ganz unbenutzt gelassen, ja durch unmusikalische Behandlung der Worte völlig zerstört hätte. Ein Quartett wie hier, haben wir noch nie gehört; es sieht fast aus wie eine Lektion, die Agnes und ihr Geliebter dem Freunde und der Mutter geben; denn die ersten Beide singen regelmäfsig zwei Zeilen vor, die die andern nachsingen, etwa wie bei der pestalozzischen Lehr-Methode. Ein Beispiel, sonst glaubt man mir das Unglaubliche nicht.

Heinrich.

So ist der Tag mir aufgegangen,
Nach dreier Jahre trüber Nacht.

Agnes.

Wie oft mit Sehnsucht und mit Bangen,
Hab' ich mein Freund an Dich gedacht!

Philipp.

Der Tag ist schön ihm aufgegangen,
Nach langen Harrens trüber Nacht.

Irmgard.

Gar oft*) mit Sehnsucht und mit Bangen,
Hat des Entfernten sie gedacht.

In dieser selt'nen Weise wird die Lektion vier Mal durchgemacht; zu bemerken ist jedoch, dafs diese erste Stelle die musikalischste ist, und auf sie sich nicht der Tadel bezieht, dafs die Worte unmusikalisch behandelt seien, wiewol das „Gar oft,“ gar arg ist.

---

*) Wie energisch!!

D. V.

Man wird mir einwenden, dafs in allen andern Opern ähnliche Wiederholungen vorkommen; gewifs, und sie sind auch der Oper angemessen. Nur hat es dem Dichter hier durchaus am Urtheil gefehlt, in welcher Art dergleichen zu machen sei, ohne die Personen zu nachsprechenden Papageien herabzuwürdigen, und darin liegt eben das Unmusikalische. Was nämlich in Agnes und Heinrichs Seele wahr und lebendig ist, das ist, von Irmengard und Philipp nachgesprochen, matt und unwahr. Die Empfindung die jene wirklich äussern und haben, erzählen diese nach; so gleichen sie dem Reflex des Sonnenscheins von glänzenden Gegenständen, der statt des warmen belebenden Strals der Sonne nur ein mattes, unbestimmtes, wärmendes Licht giebt.

Endlich kommen wir wieder an den kaiserlichen Hof zu Mainz, um dem Feste, das zu Ehren des Gesandten gegeben wird, beizuwohnen. Von Pag. 27 des Textbuches bis Pag. 43, also 16 Seiten!! braucht der Dichter, um daselbst — was geschehen zu lassen? Wiederum nichts. Denn alles läuft zuletzt darauf hinaus, dafs Heinrich auf die Galanterie des französischen Gesandten wie ein unartiger Knabe eifersüchtig wird, das Schwerdt zieht, und, nicht mehr wie billig, vom Kaiser dafür verhaftet wird. Alles schreit, lärmt und tobt dabei unter einander, dafs einem Hören und Sehen vergeht und man Gott dankt, wenn der Vorhang endlich gefallen ist. Doch trägt hier der Musiker, der ohne alle Stimmführung Chor und Solo und Orchester unsinnig durcheinander toben läfst, die meiste Schuld. — So wären wir denn mit dem Text fertig. Wollte ich noch alle die unmusikalischen, steifen, bombastischen Stellen citiren, die uns überall anwidern, so würde ich fast das ganze Textbuch abschreiben müssen. Ich gestehe, ich hatte nicht erwartet, dafs Herr Raupach eine gute Oper schreiben würde, weil ich weifs, dafs die Kenntnifs der Musik dabei unerläfslich ist. Doch hoffte ich wenigstens auf einige dramatische Wirkungen und Erfindungen und im Ganzen auf eine gute Diktion; doch von allem ist auch keine Spur zu entdecken, so dafs es mir völlig unbegreiflich ist, wie ein Dichter wie Raupach, der doch, wenn nicht etwas Meisterhaftes, doch Manches gemacht hat, was gute Züge an sich trägt, und theilweise eine theatralische Wirkung hervorbringt, zu diesem ganz werthlosen Produkt kommen konnte. Man wird vielleicht sagen, man müsse das Ende abwarten; aber das bestreite ich. Der zweite Akt mufs besser sein wie der erste, denn schlechter kann er nicht sein; aber ein Werk, das von vorn herein so angelegt ist, kann nie ein gutes werden. Ueberhaupt gilt es nur für gewisse Fälle, dafs man vor dem Ende nicht urtheilen könne. Freilich, wenn etwas gut anfängt, vermag man nicht mit Gewifsheit zu sagen, ob es gut enden werde; wenn aber ein Ding bis auf die Mitte absolut nichts taugt, so vermag keine Kunst der Welt durch die beste Vollendung das Geschehene ungeschehen, das Schlechte gut zu machen. — Nun genug vom Texte; nun zu der ganz seiner würdigen Musik.

(Fortsetzung folgt.)

Musikwesen in Dessau, im Mai 1827.

Obgleich unser Dessau nicht zu den grofsen Städten gehört, so wird doch, vorzüglich seit der Anstellung des Herrn Kapellmeisters Friedrich Schneider hier so manches Bedeutende in musikalischer Hinsicht geleistet, dafs ich überzeugt sein kann, es werde den Lesern Ihrer Zeitschrift nicht unangenehm sein, etwas Ausführliches hierüber zu erfahren.

Um nicht zu weitläufig zu sein, wähle ich die Leistungen der verschiedenen hier bestehenden Anstalten im Laufe des Jahres 1826.

Wir haben in dieser Hinsicht:

1) Die Herzogliche Kapelle,
2) die Singakademie und
3) das Singechor der Hauptschule.

Direktor aller dieser Anstalten ist der Herr Kapellmeister Schneider, eine Einrichtung, die nur zum Besten führen kann, wenn, wie dies hier der Fall ist, der Direktor sein Fach versteht, und sich vor Einseitigkeit bewahrt.

Schneiders Verdienste, als Komponist und Direktor, sind zu bekannt, als dafs ich nöthig hätte, etwas Weiteres darüber zu sagen; dafs ihn aber der Vorwurf der Einseitigkeit nicht trifft, möge eine Aufzählung der Leistungen dieser einzelnen Anstalten beweisen.

1.

Die Herzogliche Kapelle.

Sie besteht aus 16 Violinen und Bratschen, 4 Violoncelles, 3 Kontrabässen, und sämmtlichen gebräuchlichen Blaseinstrumenten. Die bedeutendsten Solospieler sind:

1. Bei der Violine: der Konzertmeister Probst und Lindner. Für die Zukunft verspricht ein Schüler Lindners, Bartels, viel Gutes.
2. Beim Violoncell: Drechsler.
3. Bei der Flöte: Schlotter.
4. Bei der Oboe: Lorenz I., der sehr vorzüglich ist.
5. Bei der Klarinette: Lorenz II., gleichfalls vorzüglich, und Tausch.
6. Bei dem Fagott: Lorenz III., recht brauchbar.
7. Beim Horn: Fuchs, sehr vorzüglich.

An der Spitze der zweiten Violine steht der wackere Dittmar II., an der Spitze der Kontrabässe der tüchtige Klotsch.

(Schluſs folgt.)

Dramatische Darstellung der Katalani.

Berlin, d. 7. Junius 1827.

Das Höchste wol, was italienische Kunst in einer Sängerin vermag, wurde uns heute. Wir rechnen es fafst als günstigen Umstand, dafs kein ganzes und treffliches Werk, sondern Bruchstücke eines schwachen (Semiramis von Portogallo) mit Fremdem reichlich durchflochten, gegeben wurden; so erhielten wir am Kunstwerke nicht mehr, als eigentlich der Italiener will, und wufsten, dafs sie, die erste Sängerin, der einzige Gegenstand unserer Theilnahme sein sollte. Und wahrlich der würdigste.

Haben wir schon früher, keineswegs im Sinn eines allgemeinen Schmeichelwortes, sondern als eigenste Karakterbezeichnung, die Katalani Gesanges-Fürstin genannt, so offenbarte sie heut in der ungetheilten Wirkung ihrer ganzen Persönlichkeit mit ihrem Recht auf diesen Namen dessen Ursprung. Sie erfüllt sich mit der ganzen Kraft der königlichen Rolle und königlich reich in ihrem Innern steht sie gegenüber den Kunstkrämern, die sich das und jenes — ein Stimmchen, eine Koloratur, einen hergebrachten Koulissenpathos — erschlichen und zusammen-verdient haben. Wenn sie aussprach: ich, die Königin, so schien der Vornehme ihr gegenüber zurückzuwanken; wenn sie ausrief:

tu non conosci amore!

so fühlte man, dafs alle Macht und Herrlichkeit, Glut und Süfse der Liebe nur in ihrer Brust lebte, nur sie fähig und werth war zu lieben; und wenn der Andere mühsam und ängstlich sein

trema!

hervorstotterte, und sie lächelnd fragte, „ich zittern?“ — kühl und ruhig, nicht einmal des Zürnens fähig, so war jeder ihrer Unverletzbarkeit sicher.

Das ist eine Königin, herrschend im Gefühl ihrer selbst, nicht träge kronschleppende Repräsentantin, sondern königlichen Selbstgefühls, herrlichen und verherrlichenden Lebens voll, das Alle um sie her erhebt und ihrer Hoheit froh macht.

Fräuleln Hoffmann und Herr Stümer unterstützten die grofse Künstlerin, und erfreulich klang der erstern jugendliche Stimme mit den Tönen der Gebieterin zusammen. Der mitwirkende Chor war schwach und todt; auch das Orchester, besonders die Bässe wirkten zu schwach.

M.

Bericht über die scenischen Darstellungen der Madame Katalani.

(Von L. Rellstab.)

Nichts macht Ihren Berichterstatter so froh, als dafs er jetzt durch die bedeutendsten und erfreulichsten Ereignisse in der musikalischen Welt in die lebhafteste Thätigkeit versetzt wird. Am Donnerstag trat Madame Katalani in scenischen Darstellungen aus der Oper „Semiramis“ auf. Man kann eigentlich nicht sagen aus der Oper, sondern aus den Opern. Mad. Katalani hatte nämlich eine Reihe effektvoller Scenen, theils aus der Semiramis von Rossini, theils aus der von Portogallo zusammengestellt, und daraus eine, durch zweckmäfsige Chöre verbundene, episodische Handlung gebildet, deren Mittelpunkt freilich nur die Sängerin in verschiedenen leidenschaftlichen Situationen war. Dennoch würde daraus ein dramatisches Fragment entstanden sein, wenn die Anordnungen unserer Regie oder Direktion ein wenig vorsichtiger gewesen wären. Ehe ich daher zu der gerechten Anerkennung der grofsen Verdienste der Sängerin komme, mufs ich das tadeln, was den Eindruck bedeutend schwächte und bisweilen sogar ganz aufhob. Und wahrlich es lag nicht an den darstellenden Künstlern, sondern einzig in ungünstigen äufserlichen Umständen, die mit sehr geringer Aufmerksamkeit und Ueberlegung vermieden werden konnten. Sowohl die fremde Sprache nämlich (da italienisch gesungen wurde) als die schlechte Einrichtung machte, dafs man durchaus nicht errathen konnte in welcher Situation eine Arie oder Scene gedacht werden sollte. Man las auf dem Zettel die Namen Semiramis u. Assur, ohne dafs man angegeben fand, in welchem Verhältnifs sie zu einander standen. So blieb man vom Anfang bis zu Ende in einer quälenden Ungewifsheit die jeden freien Genufs im Gebiete des Schönen hemmt. Aller wahre Kunstgenufs liegt nur darin dafs man die Intentionen u. Zwecke des darstellenden Künstlers in einem gewissen Grade voraussehen, ahnen, errathen kann; denn dadurch allein verbindet sich vernünftiges Urtheil mit der sinnlichen Erscheinung. Dafs dieses Errathen und Ahnen aber ohne eine bestimmte Basis, auf die man unwillkührlich die Schlüsse geordnet, fast ganz verloren geht, läfst sich ebenfalls nicht abläugnen. Ein Zusammenhang, ein Ganzes will jeder, selbst der gedankenloseste Geniefser sehn; nach dem Grade, wie er dies erkennet und sieht, wird sein Genufs in der Kunst erhöht oder vermindert. Wenn man aber, wie hier, nur eine schöne Gestalt schöne Bewegungen machen sieht und herrliche Töne hervorbringen hört, ohne Ziel und Zweck dabei zu erkennen, so wird der Genufs ein rein sinnlicher. Man könnte sagen, er werde wenigstens der, den man von einem Konzert hat; allein auch dies ist nicht ganz richtig, da man dort die Aufmerksamkeit nur anf die Musik richtet, und der Sänger seinen Fleifs nur darauf verwendet, so dafs eine lebhafte Aktiön in einem Konzert nie störend sein würde. Es mufste also hier ein ganz anderer Sinn angeregt werden als das blofse Ohr; man sah die äufsern

Mittel dazu, vermifste aber die innern Motive, und so entstand eine sehr unangenehme Spaltung zwischen Genufs und Unbehaglichkeit, wobei es nur der ungemeinen Leistung der Künstlerin zuzuschreiben ist, dafs man am Ende mit einer gewissen Selbstherrschaft sich zwingen konnte, das Fehlende zu vergessen und sich nur an das Gegebene zu halten. Zu verwundern ist es daher nicht, dafs, so lebhaft die einzelnen Leistungen anerkannt wurden, das Ganze seinen Eindruck durchaus verfehlte. Denn wenn dem Zuschauer gar kein Faden gezeigt wird, wenn er mit der Phantasie durchaus nicht vorwärts eilen und nachher seine Erwartung mit der Befriedigung derselben durch den Künstler in einen vergleichenden Maafsstab stellen kann, so mufs dadurch (wie gesagt) das wesentlichste Interesse, worin ein Kunstgenufs besteht, verloren gehn. Wir wurden gezwungen, Alles in den flüchtigen Augenblick zusammenzudrängen, und hatten so allerdings eine Reihe grofser Momente, die aber, da das verknüpfende Band fehlte, nicht zu einer grossen Wirkung in uns heran reifen konnten. Die allereinfachste Einrichtung hätte diesem Uebelstande abgeholfen; man bedurfte entweder nur des gedruckten italienischen und für die Unkundigen übersetzten Textes, oder doch wenigstens eines Scenarium, wodurch Inhalt und Ursache der einzelnen Arien und Scenen erklärt wurde. Dafs auf ein dramatisch geführtes Ganze unter diesen Verhältnissen keine Ansprüche gemacht werden konnten, versteht sich von selbst; aber es sollte doch wenigstens ein verständliches sein, was hier, da wir nur eine bewundernswerthe Künstlerin in ihren grofsartigen Leistungen sehen, kein neues Produkt der dramatischen Muse kennen lernen wollen, genügt hätte. Es ist der dringende Wunsch sämmtlicher Hörer, dafs diesem Uebel mit nächstem abgeholfen werde, und nur eine Stimme der Verwunderung liefs sich hören, dafs das Mittel der Verständnifs, was wir bei jeder Oper, ja fast bei jedem Ballet haben, uns diefsmal nicht gereicht wurde.

Für zwei Groschen konnte uns also der Genufs verdoppelt, ja eigentlich erst verwirklicht werden, und es geschah nicht. Soll man solche Verstöfse gegen das Publikum, so offenbare Nachläfsigkeiten der Anordnung nicht aufs strengste rügen? — Ich habe in der Vossischen Zeitung eine Skizze der Anordnung gegeben um den Beweis zu führen, wie unverständlich sie war. Ich will dies nicht wiederholen, sondern nur sagen, dafs man ja nicht glauben möge, ich habe die dramatischen Fügungen tadeln wollen. Dies lag ferne von mir, denn jeder Billige mufs einsehn, dafs eine grofsartige dramatische Dichtung unter diesen Umständen nicht verlangt werden konnte; ja es läfst sich nicht einmal bestimmen wie viel oder wie wenig zu leisten war. Daher kein Vorwurf darüber, dafs die Chöre nicht wirksam eingriffen, dafs Gehen und Kommen der Personen ganz willkührlich erschien; dies konnte nicht wohl anders sein. Die Chöre waren diesmal nur da, um der Sängerin Ruhe zu schaffen, und in den Formen der Stücke eine Abwechselung hervorzubringen; eben so geschah es mit dem Auftreten der Personen. Aber wenn sie da waren mufste man doch gewifs wissen was sie wollten. So z. B. tritt Semiramis anfangs voll Entsetzen auf; aber wer konnte errathen weshalb? Nur zufälligen Umständen verdank ich es zu wissen, dafs Gewissensangst über den Mord des Ninus sie quälte. Kein Hörer oder Zuschauer weifs, dafs dieser von ihr ermordet ist. Ihr Verhältnifs zu Assur bleibt durchaus unerklärbar; das zur Vertrauten verdankt es seiner Unbedeutendheit dafs man es so leicht errathen kann. Als nachher der Geist des Ninus erscheint, war die Anordnung bis zur Lächerlichkeit verkehrt; denn der Geist schien eine solche Scheu vor der Bühne zu haben, dafs er sich so tief in die Coulissen versteckte, dafs die Hälfte des Publikums auch nicht die Nasenspitze desselben zu sehn bekam. Nur eine Papierrolle flog aus den Coulissen, und wäre nicht die Darstellung der Sängerin in diesem Augenblick im höchsten Grade ergreifend gewesen, so würde man in der That gelacht haben, da das Werfen einer Papierrolle höchst winzig und darum lächerlich aussieht, und es unbegreiflich wird wie dies auf die auf dem Theater Anwesenden einen Eindruck des Schreckens hervorbringen können. Wirklich hielten mehrere Personen, und dies war natürlich, das Herausfliegen der Rolle für einen Zufall, und nahmen an, dafs hinter den Coulissen vielleicht ein Zank entstanden sei, und die Streitenden einander die Noten an den Kopf warfen, von welchen Geschossen eines bis auf die Bühne ricochettirte. Ist es möglich dafs auf unserer Bühne solche Dinge vorfallen können? — Ich habe mich deshalb so lange bei dem Tadel aufgehalten, um an meinem Theil das Mögliche zu thun, für die Folge diese Störungen zu vermeiden. Denn in der That ist unser Verlust ein sehr wesentlicher, da uns die höchsten dramatischen, theatralischen und musikalischen Leistungen einer wunderwürdigen Künstlerin dadurch verkümmert werden. Man findet mehr Worte für den Tadel als für das Lob, wenn Lob hier ein erlaubter Ausdruck ist. So viel aber ist gewifs, dafs es eine unerläfsliche Pflicht für alle unsere Künstlerinnen, die es ernst mit ihrer Bildung meinen, ist, keine dieser Darstellungen zu versäumen. Denn wie man Recitativ singen soll, wie selbst die ungünstigsten Stellen der Komposition durch die Kunst der Sängerin höchst wirksam werden können, das ist allein hier zu lernen. Der Raum verbietet es heut uns näher darüber auszulassen, doch die nächsten Berichte werden hoffentlich der Leistung der Künstlerin und denen die sie unterstützten fast ausschliefslich gewidmet sein können, und alsdann werden wir uns ausführlicher über die Darstellung und den Gesang aussprechen. Diesmal fügen wir nur noch die Bemerkung hinzu, dafs die Stimme der Dem. Hoffmann sich sehr gut mit dem herrlichen klangvollen Organ der Mad. Katalani vereinigte. Herr Stümer schien an diesem Tage weniger bei Stimme, doch war er fleifsiger.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 20. Juni. — Nro. 25. — 1827.

Beschwerde,
fürerst an das berliner Publikum, für das berliner Publikum.

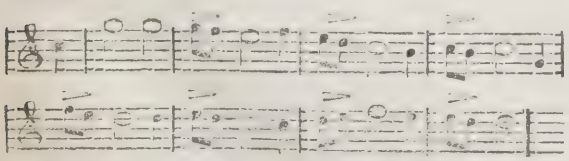
Wer ist denn Chef der berliner Singchöre? Worin bestehen seine Obliegenheiten und Mittel? Oder giebt es keinen Chef, oder keine Verpflichtungen für ihn? — —

Der Unterzeichnete hat selbst in kleinen und unbemittelten Städten noch nie einen Singchor in so erbärmlicher Verfassung gefunden, als in Berlin. Jahrelang hört man vor denselben Häusern dieselben Gesänge, meistens von unglaublicher Abgeschmacktheit *) und Trockenheit von hinaufgetriebenen Diskanten, fantastisch heulenden Alten, schneidermäfsigen Tenören und blöckenden Bierbässen, in gräulicher, meist willkührlicher Harmonie abplärren, dafs man eher meinen sollte, am Acheron als im kunstsinnigen Berlin zu sein. Wer solchen Gesang lange genug aushalten kann, mufs schon durch ihn zu Rohheit und Gemeinheit hinabgezogen werden. So wird denn den Bürgern statt Gesangesfreude Widerwärtigkeit oder Sinnesverderbnifs gespendet, den Kirchen die Unterstützung geziemender Singchöre entzogen und den armen, in diesen Chordienst verdammten Subjekten Stimme, Sinn und Gefühl verdorben.

Man würde Unrecht thun, wollte man den einzelnen Chorpräfekten diese schwere Schuld beimessen. Ihre Lage ist so kümmerlich, dafs man weder besonders begabte Subjekte für dieselbe erwarten, noch von ihnen eine andere, als subalterne Wirksamkeit fodern kann. Sie bedürfen eines Mannes, der ihnen Gegenstand und Weise ihrer Beschäftigung vorschreibt und über getreue Ausübung wacht. Existirt ein solcher, wie man wohl annehmen darf, so ist es für Berlin in der That wichtig genug, ja sogar Ehrensache, dafs öffentlich zur Sprache komme, warum ein öffentliches Institut von so vielfacher Wichtigkeit in solcher Verderbnifs liegt, und welche Mittel zur Verbesserung sich darbieten.

Eben jetzt, wo der Sinn des Volkes sich lebhafter, als sonst, dem Kirchlichen zuwendet, wo die neue Kirchenordnung musikalische Mitwirkung zur Erhöhung religiöser Empfindung nicht entbehren kann *), wo überhaupt von den höchsten Behörden so heilbringend durch die That anerkannt wird, dafs der Sinn des Volkes für Tonkunst gesteigert werden müsse, ist dieser Gegenstand von grofser Wichtigkeit. Der Unterzeichnete gedenkt des Singechors in Halle, den der Professor Türk mit den dürftigsten Mitteln so weit herangebildet hatte, dafs die gröfsten Kirchen-

*) Wem gellen nicht die Ohren von jenem unvermeidlichen:



das mit der zerrigen Zudringlichkeit eines unverschämten Bettlers unaufhörlich alle Strafsen durchzieht?

*) Wie denn in mehrern Gemeinden der Mangel tüchtiger Singchöre sich der Einführung der Liturgie in den Weg stellt.

kompositionen in Kirchen und Konzerten, auf der Strafse aber eine grofse Anzahl interessanter, gut gesetzter, stets abwechselnder Gesänge lobenswerth, oft trefflich zur Freude und Erbauung aller Klassen ausgeführt wurden. Aehnliches würde von andern, eben so unbemittelten Städten zu berichten sein.

Möchten doch Unterrichtete von den hiesigen Verhältnissen zum allgemeinen Frommen unserer Stadt und zum Vorbild für Provinzialstädte über die Lage der Sache in diesen Blättern weitere Auskunft geben.

Marx.

II. Recensionen.

L. v. Beethoven Ouvertüre et Entr'actes de la Tragédie Egmont, arr. p. 2 Vlons, Alto et Vcelle — 3 Fl. 30 Kr. pour Piano et Violon par Alex. Brand 3 Fl. 12 Kr. Bei Schott in Mainz, Antwerpen und Paris.

Von dieser Musik ist bis jetzt nur die Ouvertüre unter den Kunstfreunden allgemeiner verbreitet worden, und nur wenige gebildetere und bemitteltere Städte haben bei Aufführungen des Trauerspiels die ganze Komposition an ihrer eigenthümlichen Stelle gehört. Die obengenannten zweckmäfsigen Bearbeitungen sind zu weiterer Ausbreitung des Werkes sehr willkommen. Jeder Spieler wird sich bei ihnen an schöner Musik erfreuen, der Sinnigere die Idee und Karakteristik des Gedichts in der Komposition aufsuchen und mancher empfängliche Kreis durch Ausführung der Musik bei einer Vorlesung des Trauerspiels diese Verbindung zweier Künste in zwei grofsen und so heterogenen Geistern feiern.

Für den Beobachter der Kunstentwickelung wird diese Komposition als die erste, in welcher Instrumentalmusik mit Bewufstsein und Absicht zu selbstständiger Darstellung einer Idee und fortschreitenden Handlung angewendet worden, noch besonderes Interesse haben, wenn gleich Beethoven in der Abschiedssonate, in der 54ten, 111ten, 110ten Sonate, in der Es-dur, — C-moll, — A-dur, Pastoral- und Chorsymphonie und andern spätern Werken seinen Flug höher gerichtet und vollendeter seine Idee dargestellt hat.

Dies ist nun auch, wenn wir alle seine Werke überblicken, das Neue, das er der Welt geschenkt: die bewufste und absichtliche Verwendung der Instrumentalmusik zum Ausdruck, zur Darstellung eines bestimmten Gedankens. Hierhin hat ihn denn natürlich das der zahlreichen Künstler und Dilettanten, denen die Musik im Ohre sitzen bleibt und die an ihr nur das Klingen vernehmen, nicht begleiten können, und daher die verbreitetere Anerkennung seiner frühern Werke, in denen seine eigne Idee sich noch nicht hervorgearbeitet hatte.

Nachfolger ist ihm aber auf seinem Wege (wenn wir Kleinigkeiten und unzulängliche Versuche übergehen dürfen) von allen Künstlern nur einer, Felix Mendelsohn Bartholdy geworden, in seiner bei Laue in Berlin erschienenen Sonate aus E-dur *) und seiner Ouvertüre zu — oder vielmehr Uebersetzung von Shakespeare's Sommernachtstraum **). Wenn doch dieses Werk erschiene! — Aber nicht blos im Klavierauszuge und Stimmen, sondern in vollständiger Partitur, zum Studium für alle Musiker. Zuversichtlich prophezeihen wir dem Verleger dieses Werkes, dafs er sich damit ein Ehrendenkmal setzt. Oder haben wir keinen grofssinnigen Verleger in Berlin, der die Schätzung künftiger Zeit vorauszusehen weifs? — Vom Komponisten aber hoffen wir Bereitwilligkeit zur Bekanntmachung des Werkes in dieser geeigneten Form, aber nur in dieser.

Marx.

Grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains composée — — par Ch. Angelus de Winkler. Oeuv. 22. Pesth, au Bureau de Musique, de Ch. Lichte. Pr. Fl. 8, 30. W. W.

Es gehört zur Mode, dafs jeder Klavierkom-

*) No. 21 S. 162 d. Ztg. v. diesem Jahre.

**) No. 11 und 12 S. 83 und 95 d. Ztg. v. d. J.

ponist wenigstens eine grande Sonate à 4 Mains in die Welt sendet; und so mag wohl auch vorliegende Sonate entstanden sein. Hrn. von W's Talent und Streben, ein Thema durchzuführen, geht aus der Behandlung des Scherzo und Rondo Allegro molto hervor. Man mufs jedoch eine bloíse Figur von einem Thema wohl unterscheiden, welches letztere so erfunden werden mufs, dafs es eine interessante Durchführung gestattet. In dieser Beziehung scheinen uns denn bei dieser Sonate alle sein sollende Themas entweder ungeschickt erfunden, oder nur eine musikalische Figur, welche aber hin und wieder angenehm benutzt ist. Was die Art und Weise betrifft, wie Herr v. W. sein Instrument behandelt, so ist dieselbe die der heutigen Virtuosen; abgesehen davon sollten aber Stellen, wie Pag. 23 und 25, wo die linke Hand der zweiten Stimme sich beständig in vollen Dreiklängen abmühen mufs, billig immer vermieden werden; da sie besonders bei raschem Tempo nur einen unangenehmen Lärm hervorbringen und in der Ausführung nothwendig den Arm ermüden. Dilettanten, welche sich an einigen nicht übel klingenden Passagen divertiren, ist diese Sonate mit Recht zu empfehlen; diejenigen aber, welchen die Musik noch als heilige Kunst erscheint, finden unter andern Namen ihrer würdigere Arbeiten. Die Ausgabe dieses Werkes ist elegant, wie es sich für solche Artikel auch ziemt; jedoch nicht sehr korrekt. —

— t —

---

1. Suites pour le Clavecin, par Händel No. 1. Pr. 10 Sgr.
2. Salmo terzo a due voci (Sopran und Alt) da Benedetto Marcello, coll accompagnamento di Piano. Pr. 25 Sgr. Trautwein in Berlin.

Die achtbare Verlagshandlung, die sich besonders um ältere und geistliche Musik Verdienste erwirbt, eröffnet hier zwei Folgen von interessanten und sehr brauchbaren Kompositionen. Besonders wird der Marcellosche Psalm Gesanglehrern und Studirenden als Uebung im Vortrage zweistimmiger Sätze sehr willkommen sein.

Wir hoffen, bald die Fortsetzungen beider Lieferungen zu erhalten und werden dann Gelegenheit nehmen, beide genauer zu betrachten.

Die Ausstattung ist lobenswerth. M.

III. Korrespondenz.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Ich komme jetzt zu dem zweiten Theile meines Aufsatzes über Agnes von Hohenstaufen, nämlich zu dem musikalischen. Offenbar ist dieser der wichtigste, und es mag allerdings auffallend erscheinen, wenn er bei weitem kürzer von mir behandelt wird, als der poëtische. Die Gründe dazu sind aber auch nur äusserlich und zufällig. Sie beruhen auf dem Umstande, dafs ich die Oper nur einmal gehört habe. Allerdings wird man selbst nach einmaligem Hören niemals in Zweifel sein, welche Stufe man einem Kunstwerke ungefähr anweisen soll, ob man es zu den ganz mifslungenen, zu denen, die sich in der Mitte zwischen vortrefflich und alltäglich halten, oder zu den ausgezeichneten zu zählen hat. Aber die Beweise musikalisch, sowol aus dem Reichthum einzelner Erfindungen, als aus der Nachweisung, wie dieselben benutzt und angewendet sind, zu führen, das erfodert eine genauere Kenntnifs und eigentlich, wie man zur Würdigung des Gedichts das Buch benutzen kann, auch die Einsicht in die Partitur. Ich bin nun freilich der Meinung, und erwarte den Gegenbeweis *) meiner Behauptung, dafs das in Rede stehende Werk zu der ersten obiger Klassen gehört, nämlich zu der der ganz mifslungenen; so viel mir aus der Erinnerung möglich ist, will ich dies darzuthun suchen. — Ich nenne das Werk ganz mifslungen; viele Verehrer der neueren Werke Spontini's, den ich aber nur aus seinen ältern schätzen, da aber auch sehr hoch schätzen kann, werden behaupten, ich sage zu viel. Ich glaube aber damit noch zu wenig gesagt zu haben. Ganz mifslungen kann ein Werk sein, welches zwar die besten Intentionen hat, aber diese aus Mangel an genialer Kraft seines Schöpfers nicht erreicht. Wie aber, wenn sich auch nachweisen liefse, dafs die Intentionen durchaus falsch, ja in gewisser Beziehung mehr als bloíse Irrthümer, sondern absichtliche Entweihung der Kunst wären?

---

*) — ? —

D. R.

— Im Beginnen seiner Laufbahn hatte Spontini sein Auge auf Gluck gerichtet; er suchte die Sphäre, in der jener unerreichbare Meister sich bewegt hatte, sich ebenfalls anzueignen. Die höhere dramatische Musik war es, auf deren Altar das Opfer angezündet wurde. Dies aber mufs in den reinsten Flammen emporsteigen; das kann es nicht, wenn es nicht aus dem reinsten Herzen gebracht wird. Bei der Schöpfung der Vestalin scheint der Komponist wenigstens im Herzen diesen reinen Dienst der Göttin beabsichtigt zu haben, wiewol sich auch da schon Keime eines später immer mehr entwickelten Götzendienstes fanden. Bei einem reinen Streben hätte dieses wuchernde Unkraut durch die edleren Erzeugnisse, die das Feuer des Genius aus dem fruchtbaren Boden herauftrieb, erstickt werden müssen. Aber der Komponist bemerkte vielleicht schon damals, dafs das sogenannte Glück seiner Oper bei der Masse nicht durch ihre edelsten Eigenschaften, sondern vielmehr nur durch die blendenden Verzierungen, eigentlich unwesentliche Nebendinge, gemacht wurde. Daher treten diese schon im Kortez (wiewohl die Erfindungskraft hier am blühendsten ist) bedeutender hervor. Die Leidenschaft wird wilder, die hohe Stufe jenes schönsten Ziels der Kunst verschwindet; äussere Effekte, z. B. effektsuchende Instrumentation, scenische Gewaltstreiche u. s. w. machen sich schon mehr geltend. In der Olympia schwebt die Wage zwischen beiden; der Kampf ist unentschieden, aber man sieht, es findet eine Krisis statt, die in kurzem für Leben oder Tod entscheiden mufs. Es ist das letztere erfolgt. Von Nurmahal an, durch Alcidor, bis zu diesem letzten Werk, von dem hier die Rede ist, findet eine unendliche, reissende Abnahme des Werthes der spontinischen Schöpfung statt, so dafs es kaum begreiflich wäre, wie ein Mann, der so Bedeutendes geleistet hat, so tief fallen könnte, wenn es nicht eine in der Kunstgeschichte hundertmal wiederholte, und uns somit leider vertraute Erscheinung wäre, dafs, wo sich ein Talent einmal dem Falschen, Trüglichen, gewissermafsen dem bösen Feinde ergiebt, dafs dann der Sturz vom Gipfel in den Abgrund mit erschütternder Schnelligkeit erfolgt. — Dieses Aufgeben der höhern Bestrebungen, um durch die unwürdigen Mittel des Aeufserlichen der Menge zu imponiren, nennen wir die Entweihung der Kunst; nennen es die absichtliche Entweihung, weil es kein Fehler aus mangelnder Schöpfungskraft, sondern einer mit Willen und Bewufstsein ist. Wir wollen damit nicht sagen, dafs Herr Spontini noch heut ein der Vestalin gleiches Werk zu schaffen vermöchte; denn dazu gehört die frische, ungeschwächte Kraft der Erfindung. Sondern wir entdecken jetzt darin nur die Absicht, die schwindende Produktionskraft zu verbergen. Aber jene Kraft wäre nicht geschwunden, wenigstens nicht bis zu dem Grade der Dürre versiegt, wenn der Künstler selbst sie nicht späterhin aufgegeben, ihre Erregung und Bildung durch Studium vernachlässigt hätte. So wird ihm jetzt das, was er zuvor durch irrthümlich freie Wahl sich aneignete, zur Nothwendigkeit; der entscheidende Schritt ist so lange geschehen, der falsche Weg so weit verfolgt, dafs es nun zu spät ist zurückzukehren. Nachdem wir dies Allgemeinere vorausgeschickt, gehn wir zu dem besonders ins Auge gefafsten Kunstwerk über. Mir däucht, als hörten wir den Komponisten zum Dichter sagen, als er ihn zu diesem Werke auffoderte: Gieb mir Massen, dafs ich alles erdrücke, gieb mir Pracht dafs ich alles blenden kann, so will ich schon für Getöse sorgen, mit dem ich alles betäube. Das sind in der That die Eindrücke, die man aus der Verschmelzung der Musik mit dem Text und dem Wesen des Theaters erhält. Wer, was sonst die Kunst bietet, edle Rührung oder Erhebung, Thränen der Freude oder des grofsartigen Schmerzes darin sucht, der wird sich getäuscht finden. In einem der hiesigen Zeitblätter hat ein mit N..... unterzeichneter Brief gestanden, der mir als eine Persiflage des Werkes mitgetheilt worden, indem der Schreiber unter andern darin sagt, es sei ihm aus dieser Musik erst die Bedeutung des Mittelalters hervorgegangen!! Ich kann dies nicht hier ironisch gemeint halten, weil es mir zu plump erscheint; dagegen hat man auf der andern Seite schon so häufig theils feile, theils unvernünftige Tiraden gelesen, dafs ich das Schreiben eher diesen beigesellen möchte. Wahrlich, wer sich durch diese Worte ein Bild des Mittelalters gestalten will, der mufs sich die Hohenstaufen etwa wie Karaiben-Fürsten vorstellen, die mit tobendem Lärmen und Geschrei rings um ihren gebundenen Gefangnen her wilde Siegestänze und blutige Opfermahle halten.

Wir wollen, so weit es möglich ist, zu dem Einzelnen übergehn. Wir theilen uns einer bequemern Uebersicht wegen dies folgendermafsen ein. 1) Reine Intrumentalmusik, a) Ouvertüre, b) Ballets; 2) Massenstücke, d. i. Chöre mit und ohne Tanz und Ensembles; 3) Sologesangstücke. — Der Grund zu dieser etwas tabellarischen Eintheilung ist der, dafs wir daran aufzuzeigen uns bemühen wollen, wie der Komponist selbst in denjenigen Gattungen, für die man ihm vorzugsweise Talent zuschreibt, hier fast beispiellos wenig geleistet hat. —

(Schlufs folgt.)

Musikwesen in Dessau, im Mai 1827.

(Schluſs.)

Die Kapelle bildet für die reine Instrumentalmusik, ihre vorzüglichste Seite, ein treffliches Ensemble, was sich vorzüglich in Beethovenschen Symphonien zeigt. Dies wird durch die, wöchentlich zwei mal unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Schneider statt findenden Proben bewirkt, in welchen die Sachen eigentlich studirt werden. Der Herr Kapellmeister dirigirt die gröfsten Werke aus der Partitur, macht auf Alles, was der guten Wirkung förderlich sein kann, aufmerksam, und jedes Mitglied der Kapelle kann sich darin im Solospiel üben, da es, nach vorgängiger Anzeige beim Kapellmeister, gern erlaubt wird, Konzerte eigner oder fremder Komposition zu probiren.

Von 14 zu 14 Tagen werden nun, mit Ausnahme der Monate Juli und August, in dem schönen Konzert-Saale Abonnements-Konzerte von der Kapelle aufgeführt, die, im Verhältnifs der Gröfse der Stadt, sehr zahlreich besucht werden.

Die gewöhnliche Einrichtung dieser Konzerte ist:

1ster Theil: Ouvertüre, Gesangstück, Konzert.

2ter Theil: eine grofse Symphonie, der jedoch bisweilen ein kleiner Solosatz vorangeht.

Die vorzüglichsten Stücke, welche im Jahre 1826 aufgeführt wurden, waren:

1stens Ouvertüren: zu Lodoiska und dem Wasserträger von Cherubini; von Fesca aus D (neu); vom Kammermusikus Lindner (neu, recht gut); von Beethoven (neu) Op. 124 in C, Op. 116 zu Egmont; von Lindpaintner zum Bergkönig (neu, etwas viel Lärmen); von Weber zum Oberon, von Mozart zur Zauberflöte, von Boieldieu zur weifsen Dame; von Schneider Jagd-Ouvertüre (2 Mal) das letzte Mal mit dem Jagdchor aus den Jahreszeiten. Es ist dies eine neue Komposition, wobei mehrere bei der sonstigen hiesigen Parforce-Jagd gebrauchte Sätze benutzt sind. Sie gefiel aufserordentlich, und wird gewifs überall, auch ohne Berücksichtigung dieses Umstandes, Beifall finden.

2tens Symphonien: von Beethoven Nr. 2, 3, 4, 5 (2 Mal), 6, 7, 8; von Mozart aus C-dur (die grofse mit der Schlufsfuge), aus D-dur (ohne Menuett) aus G. moll; von I. Haydn aus B-dur, Es-dur (Nr. 1. der Härtelschen Partitur) von Schneider aus C-moll; von Riefs Nr. 4. F-dur, Nr. 5. D-moll; von Andreas Romberg Nr. 1. Es-dur, Nr. 2. D-dur, Nr. 4. alla Turca. *)

*) Armes Berlin! D. R.

Als Solospieler traten auf: 1. Fortepiano: Herr Kapellmeister Schneider in Beethovens Tripelkonzert für Pianoforte, Violine (Lindner) und Violoncell (Drechsler), in Beethovens Konzert aus Es-dur, im Oktett vom Prinzen Louis von Preufsen, in Variationen von Hummel. Herr Kapellmeister Schneider ist ein trefflicher Pianofortespieler, und zeigte sich auch als solchen in diesen Konzerten. Frau Bauräthin Pazzi (geb. Ambrosius aus Weimar) Schülerin von A. E. Müller, im Sextett v. Kalkbrenner—eine kunstgeübte Pianofortespielerin, und auch in diesem Konzert ausgezeichnet. Der junge Thiele (14 Jahr alt) verspricht viel für die Zukunft. Er spielte das Konzert von Beethoven Nr. 1. recht brav, und mit vieler Fertigkeit. — 2. Violine Herr Konzertmeister Probst, Potpourri von Spohr, Doppel-Konzert von Spohr (mit Lindner), Konzert von Mayseder, letzteres sehr vorzüglich. Lindner, Konzert eigener Komposition (brav komponirt und gespielt) Polacca von Mayseder, Variationen über ein Thema aus den Wienern in Berlin, (eigene Komposition). Der junge Ermel, Konzert von Kreutzer, (fertig, doch ohne Leben). — 3. Violoncell. Drechsler, Konzertino von Kummer (unbedeutende Komposition), B. Rombergs treffliches Potpourri über isländische Melodieen. 4. Flöte, Schlotter, Konzert von Tulou, von A. E. Müller in F-dur. 5. Oboe, Lorenz I. Konzert von Mozart. (Mozart nicht zu verkennen, obwohl eine frühere Gelegenheitskomposition). — 6. Klarinette. Lorenz für Klarinette, Fagott (Lorenz III.) und Horn (Körning) von Krusell, Variationen von Iwan Müller. — 7. Fagott. Lorenz III. Potpourri von Kach (etwas zu lang.) — 8. Horn, Fuchs, Rondo von Lindpaintner, Rondo von Feska, (treffliche Komposition.)

Die Gesangpartien, gröfsten Theils Arien, doch mitunter auch Chöre und Ensembles, trugen die angestellten Kammersänger, Demoiselle Olivier und Herr Diedicke, vor. Letzterer hat eine gute jugendliche Tenorstimme, und es ist zu wünschen, dafs er auf seinem Wege fleifsig fortschreiten möge. Ein guter Bassist verspricht Herr Krüger zu werden.

2.

Die Sing-Akademie

besteht jetzt aus 24 weiblichen Sopran-, 14 weiblichen Alt-, 20 Tenor- und 20 Bafs-Stimmen. Diese Gesellschaft versammelt sich wöchentlich einmal in einem zweckmäfsigen Saale, wo sie sich gegen 2 Stunden mit Gesang beschäftigt; der Anfang wird mit einem Choral gemacht, dann folgen Kompositionen guter Meister, vorzüglich im Kirchenstyle.

Aufser diesen Hauptversammlungen findet wöchentlich noch eine Vorübung für Sopran und Alt statt, welche in der Regel auch gegen zwei Stunden dauert.

Von Zeit zu Zeit werden grofse Aufführungen, theils in der Kirche, theils im Konzertsaale, veranstaltet. So sind früher das Weltgericht, die Sündfluth, und die Jahreszeiten gegeben worden. Später wurden in der Kirche am Charfreitage 1825 der Tod Jesu, im Herbst 1826 das verlorne Paradies, und im Konzert-Saale Mozarts Requiem (eine treffliche Leistung) aufgeführt.

Der Tod Jesu wurde nicht als isolirtes Konzertstück gegeben, vielmehr war die Predigt damit vereinigt, auch war die Gemeinde, durch Theilnahme an den Chorälen, thätig, was eine allgemeine Erbauung bewirkte. Die schöne Orgel erhöhete den Genufs. Die Chöre gingen ohne Fehler, so wie die Solopartien von Frau von S., Dem. O. und Herrn D. vortrefflich vorgetragen wurden.

Im verlornen Paradiese wirkte auch der Schulchor mit, und war auch diese Aufführung, in jeder Hinsicht, sehr gelungen. Schneiders Meisterwerk ist schon zu bekannt, und öfters in öffentlichen Blättern darüber gesprochen worden, als dafs es nöthig wäre, noch etwas hinzuzusetzen. Es fand auch bei uns den allgemeinsten Beifall.

Um auf den Geist, der im Ganzen waltet, schliefsen zu können, mögen hier die vorzüglichsten Werke genannt werden, mit denen sich diese Anstalt im verflossenen Jahre besonders beschäftigte. Es wurden gesungen von Händel: die Oratorien: Josua, Samson, Saul und das Alexanders-Fest. — Mozart: Misericordias Domini, das Requiem und de profundis. — Joseph Haydn: Messe No. 1. 2. 7. — Michael Haydn: Messe C-dur und mehrere Responsorien. — Neukomm: Stabat mater. — Lotti: Messa a Capella. — Durante: Requiem. — Vokalmesse. — Jomelli: Requiem. — Abt Vogler: Messe ohne Begleitung. — F. Schneider: Vokalmesse in F-dur und E-moll, und mehrere andere Sachen von Bernabes, Klein, Hellwig, Perti, Reindl, Martini, Aigner, Costanzi, Haeser, Valotti etc.

3.

Das Schulchor.

Dieses ist aus den Seminaristen, und mehrern Schülern der Bürgerschule gebildet. Jetzt ist die Zahl 52, und besteht das Chor aus 4 Abtheilungen, welche den Gesang in 3 Kirchen abwechselnd leiten, so dafs in der Hauptkirche immer 2 Abtheilungen thätig sind. Die Choräle werden vierstimmig gesungen. Regelmäfsig hat das Chor täglich Singestunde, welche früher Herr Kapellmeister Schneider selbst hielt, die jetzt aber, was den Elementarunterricht anbetrifft, von dem ihm vom Herzogl. Konsistorio zur Unterstützung beigeordneten, und von ihm selbst gebildeten, Seminaristen und Präfekten des Chors, Herrn Rümpler, zum Theil gegeben wird.

Dieses Chor führt in der Schlofskirche an den Sonnabenden und Sonntagen, von 14 zu 14 Tagen, Kirchenmusiken auf, und werden diese vom Kapellmeister Schneider, jene vom Herrn Rümpler dirigirt. Erstere sind gröfsten Theils ohne Instrumentalbegleitung, und übernimmt, wenn diese dabei ist, Herr Kapellmeister Schneider die Direktion.

Im verflossenen Jahre wurden an Sonn- und Festtagen Sachen von folgenden Meistern aufgeführt: von J. Haydn, (Te Deum) Mozart, Abt Vogler, Seyfried, Händel, Jansa, Schumbel, Beethoven, Feska, F. Schneider, an den Sonnabenden von Gallus, Rolle, B. Romberg, Seb. Bach, Durante, Rink, Hammerschmidt, Händel, Hiller, Reichard, Neukomm, Harren, Sarti, Schröter, J. Haydn, Caldara, Kaiser, Schulz und F. Schneider (neues Gloria für 2 Tenöre und 2 Bässe).

Ausserdem hat der Herr Kapellmeister Schneider noch eine Liedertafel gegründet, deren Direktor er ist. Gegenwärtig besteht sie aus 6 ersten, 5 zweiten Tenoristen, 4 ersten, und 5 zweiten Bässen. Monatlich hält sie eine Zusammenkunft, wo theils von den Mitgliedern komponirte, theils fremde Lieder gesungen werden.

Jetzt sehen wir neuen Genüssen entgegen, denn am ersten Pfingstfeiertage giebt Herr Kapellmeister Schneider Konzert, wo wir die Hoffnung haben, einige Stücke aus einer neuen Oper zu hören, welche er jetzt in Arbeit hat. Jeder Musikfreund ist gewifs auf Herrn Kapellmeister Schneiders Leistungen in dieser Gattung der Musik gespannt, in welcher er sich nur in früheren Jahren versucht hat.

Ferner findet am 15. und 16. Juni d. J. das zweite Musikfest des Vereins an der Elbe in Zerbst statt, wo, unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Schneider, von fast 300 Personen, am ersten Tage Samson von Händel, und am 2., unter mehreren andern Stücken der 24. Psalm von Schneiders Komposition, in der fchönen Kirche gegeben wird.

Nachrichten aus Stettin. Im März 1827.

Ihr geehrtes Künstlerpaar: Herr und Madame Arnold in Berlin, erfreuten uns hier in zwei Konzerten mit ihrem vorzüglichen Kunst-Talente. Madame Arnold entfaltete bei einer ausgezeichneten Fertigkeit und vor-

trefflichen Schule eine klangreiche und volle Stimme, indem sie einige italienische Arien von Rossini u. a. mit Gewandtheit vortrug; und ganz besonders schön sang sie einige deutsche Lieder von der Komposition ihres Gatten. Dieser gab hier eine grofse, reich instrumentirte Ouvertüre von seiner Komposition zu einer von ihm bearbeiteten Oper des Herrn Rellstab. Das Werk verspricht recht viel Gutes von der neuen Oper, und gewinnt bei öfterm Hören immer mehr an Interesse. In einem Klavier-Konzerte von Hrn. Arnolds Komposition entfaltete derselbe eine seltene Fertigkeit, schönen saubern Anschlag, Reinheit des Spieles und einen deutlichen Doppel-Triller auf einem Kistingischen Flügel. In einer Abend-Unterhaltung trug Herr Arnold auch Kompositionen andrer Meister sehr schön vor, namentlich den ersten Satz des Hummelschen A-moll-Konzertes, und ein Rondo von Kalkbrenner. Herzlichen Dank dem werthen Künstler-Paare für ihre schönen Leistungen, möchten sie uns bald wieder erfreuen!

Am 1. Juni 1827.

Die Herren Herz, Huber und Wotke, Sänger aus Wien, erfreuten uns hier an drei Abenden mit ihrem seltnen und in sehr vieler Beziehung höchst ausgezeichneten Kunst-Talente. Alle drei bilden ein Ensemble, wie man es gewifs nur selten hört, indem die reinste Intonation, vortreffliche Aussprache, schönes Tragen des Tones, Geschmack und gute Manier ihren Gesang zieren. Sie geben ihre Abend-Unterhaltungen ohne alle Instrumente, was um so mehr zu loben ist, da ihre Wahl und Zusammenstellung der Tonstücke so glücklich getroffen ist, und sie für so leichte, liebliche Speise den Abend auch nicht zu lang ausdehnen. Unter ihren Tonstücken zeichnet sich ein komisches Terzett von Mozart d. J. vortheilhaft aus; so wie auch eins von Lindpaintner: „Süfser Glaube, Stern der Nacht!“ von den jungen Künstlern ganz vorzüglich vorgetragen wird. — Die Erscheinung dieser drei gebildeten und feinen jungen Männer war für uns überaus angenehm, und wird es hoffentlich auch für Berlin sein, wohin sie von hier aus zu reisen gedenken. Sie kamen hier in einer Jahreszeit an, in welcher die höhern Stände, vor welchen sie nur ihre Kunstfertigkeiten entfalten, schon die Landhäuser an der Oder bewohnen, und defshalb war auch ihre erste Vorstellung, trotz der bedeutendsten Empfehlungen, nur mit einem kleinen Kreise von Hörern belohnt. Aber die zweite Abend-Unterhaltung war schon sehr, und die dritte und letzte noch zahlreicher, und für die jungen Künstler würdig belohnend, besucht. L.

Oper in Leipzig.

(Schlufs aus No. 21.)

Dafs Rossini nicht mehr für die Opera buffa gethan, mufs man bedauern, wenn man seinen Barbier genau hat kennen lernen. Seine Unarten, seine Inkonsequenzen lassen sich mit dieser Gattung am meisten vereinigen, und es ist weit weniger störend, wenn er in derselben oft etwas sentimental und pathetisch wird, als wenn er in der serieusen Gattung einen raptus, wie man sagt, bekommt, und in der Harlequinjacke erscheint. Wohl keine seiner ernsteren Opern ist von solcher Willkühr frei, am meisten zeigt davon sein beliebter Tankred; den man, wie mehrere seiner dramatischen Produkte, als Konzert mit Kostümen betrachten kann. Weit mehr Einheit des Theaters hat das Fräulein vom See (la Donna di Lago). Es zieht sich eine fremde Weise durch die Oper, welche ungemein anmuthig ist, und an das schottische Hochland zu erinnern vermag. Die Vorstellung dieses fremden, romantischen Schauplatzes scheint auch günstig auf den Tonsetzer gewirkt zu haben; mehr als sonst entfernt er sich von dem Boden, auf welchem er sich gewöhnlich bewegt. Kurz diese Musik Rossinis sondert sich im Ganzen durch einen eigenthümlichen Ton von mehrern andern seiner Opern ab, — womit nicht geläugnet ist, dafs er sich in einzelnen Stellen derselben wiederhole und oft mit gewohnter Leichtfertigkeit die Schilderung zerstöre. Bei einer bessern dramatischen Handlung des Stoffs müfste diese Oper daher noch weit mehr gefallen; da sie jetzt ihren epischen Ursprung nicht verläugnen kann, und von der Erinnerung an Walter Scotts Dichtung manchen Vortheil zieht. Die deutsche Uebertragung, nach welcher sie hier gegeben wurde (von Grünbaum, dem Gatten der verdienten Sängerin) gehört übrigens zu den bessern Uebersetzungen italienischer Opern. Unter den einzelnen Stücken der Oper hebt sich die genannte Romanze Helenens, dann der Chor der Gefährtinnen: „Wie lieblich winkt der Morgen;“ die allgemein bekannte und beliebte Scene und Kavatine Malcolms: „Helene dich ruft dein Treuer u. s. w.“ und aus dem ersten Finale des Letztern Erscheinen mit der originellen Begleitung sul balco, dann das Ensemble: „Schon regt sich der Argwohn u. s. w.“ worauf der Chor der Barden folgt, hervor. Im zweiten Akte ist Richards Arie: „Sie raubte mir das Herz,“ und das Terzett mit Chor: „Lafs nur diefs Wort mich hören,“ auszuzeichnen.

Die Aufführungen der beiden letztgenannten Opern Rossinis möchten wohl zu den vorzüglichsten auf der Bühne in Deutschland

gehören. Für sie eignen sich die Kräfte unserer Sängerinnen nnd Sänger am meisten. Fräulein Canzi findet in der Partie der Amenaide eine glänzende Gelegenheit die Vorzüge ihres ausgebildeten ital. Vortrags zu entwickeln; auch ist diese Partie ihrer Stimme besonders günstig; minder schon die einfachere der Helene, die sich oft in Mitteltönen bewegt. Die besten Leistungen der Fräulein Erhart sind die Rolle des Tankred und des Malkolm ohne allen Zweifel. Ihr Vortrag hat hier bestimmte Haltung, die Liebe, mit welcher die Sache ergriffen und behandelt wird, ist hervorleuchtend, wenn auch das Ganze nur als Nacheiferung italienischer Originale erscheint. Herr Vetter erwirbt sich durch den Gesang der Partie des Arsio und des Richard (oder König Jakob) Beifall und läfst das, besonders in der letztern Rolle hinter dem Gesange sehr zurückbleibende Spiel vergessen. Herr Kökert füllt die Bafspartie des Orbassan in Tankred gut aus. In dem Fräulein vom See trägt er den Duglas kräftig vor. Herr Höfler zeigt in der Partie des Roderich seinen guten Vortrag und Herr Voigt in der Partie des Serano lobenswerthe Nacheiferung.

Endlich mufs ich noch einige Worte über Morlacchi's Tebaldo und Isolina sprechen, über welche Opern ich um so kürzer sein kann, da schon in diesen Blättern *) ausführlicher über sie geredet worden ist. Ueber die Verdienste der — nur zweimaligen Aufführung dieser Oper bin ich mit dem Verfasser jenes Aufsatzes einverstanden; auch darüber, dafs die Direktion unserer Bühne, in sofern die musikalischen Kräfte ihres Personals einmal für die Gattung der italienischen Musik geeignet sind, nicht unrecht daran that, wenn dieselbe mit dieser in ganz Italien und in der Residenz unsers Vaterlandes mit Beifall gegebne Oper bekannt machen wollte. Nicht so theile ich die Ansicht über den Werth dieser Oper als dramatischer Musik, und ich meine, dafs man, um sich in das Prinzip der musikalischen Tonsetzkunst, welches dieser Art von Oper zum Grunde liegt, hineinzuversetzen, sich erst aus dem Gebiet der dramatischen Musik herausversetzen oder es damit nicht sehr genau nehmen mufs. Können dies die Italiener, so müssen wir ihnen ihren Geschmack lassen, aber man kann nicht von uns verlangen, dafs wir Geschmack daran finden sollen. Es ist also davon die Rede, dafs man den dramatischen Zusammenhang und die Karakter- und Situationszeichnung in einer solchen Oper nicht genau nehmen, sondern vor allen die Ohren fragen soll, wie uns das Einzelne gefällt, die fcenische Aufführung aber als eine Zugabe ansehen soll, durch welche die Wirkung der Hauptstücke verstärkt wird. Nun wird Mancher fragen, ist dies bei Rossini nicht eben auch der Fall, und leiden nicht auch seine Opernbücher meistens an den Gebrechen, welche jenes zu Morlachi's Oper einem deutschen Publikum von heute den Geschmack an solchen Werken verleidet. Allerdings. Allein Rossinis Originalität und der Reiz seiner Melodieen hat hier ein solches Uebergewicht, dafs seine Vorzüge uns leichter seine Fehler vergessen lassen, und die geniale Auffassung ist im Einzelnen, selbst in der tragischen Gattung, zuweilen so überraschend, dafs man ihm oft sich unwillkührlich hingeben mufs, und öfters gestört und gereizt, doch bald aufs neue von ihm angezogen wird. Einige Hauptfehler der Morlachischen Musik hat der schlaue Apologet (S. 16 der angef. Stücke) gleichsam im Vorbeigehen angeführt, unter andern den bunten und unvorbereiteten Wechsel der Tempi und der Motive; ich setze noch hinzu gehäufte Fermaten, durch welche die Tonstücke zerstückelt werden. Dafs dennoch mehrere durch Lebhaftigkeit der Ausführung, Interesse der Melodie sich auszeichnende und an die Situation sich anschliefsende Konzertstücke in dieser Oper vorhanden sind, und namentlich im zweiten Akte sich das Beste findet, darin stimme ich dem Einsender eben so bei, wie in der Bemerkung, dafs die Seite der Blasinstrumente in unserm Orchester (vornehmlich Oboen, Fagotte u. Hörner) in den konzertirenden Stücken dieser Oper nicht genügte, und bei feinem Vortrag derselben Manches wol noch mehr gehoben worden wäre, wie es bei der Dresdner Aufführung ohne Zweifel gehoben worden ist. Doch konnte dieses die ganze Oper nicht stürzen, so wenig als der vortreffliche Vortrag der Sänger, welchen der Einsender S. 24 mit Recht gelobt hat, das Mifslingen der Oper hindern konnte. Soviel von den italienischen Opern, die in der genannten Periode zur Aufführung kamen. A. W.

*) St. 1 und 11 dieses Jahrg.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 27. Juni. Nro. 26. 1827.

II. Recensionen.

Revue musicale, publiée par M. Fetis, Professeur de composition à l'école royale &c. No. 1 bis 11, vom 13. Februar bis 25. April 1827.

Frankreich hat in so vielfachen Beziehungen, neuerdings auch durch sein Hinstreben zur deutschen Litteratur, die Aufmerksamkeit der Deutschen erregt, dafs es nicht unangemessen scheint, von dem Unternehmen einer pariser musikalischen Zeitung Nachricht zu geben. An dem früher gereiften Nachbarlande hat der Deutsche seit lange sich und seine Bestrebungen prüfen und erkennen mögen; wie der Einzelne vornehmlich im Umgang mit Andern Weltkenntnifs und Weltgewandtheit erwirbt: so lernt auch ein Volk am andern sich und die gegenseitigen Verhältnisse schätzen. Dabei verliert selbst das einstweilige falsche Urtheil, z. B. die Ueberschätzung, die der Deutsche sich vom Franzosen abgewinnen lassen, sein Abschreckendes; wenn Nationen Jahrtausende leben, so kann man nicht erwarten, dafs ihre Erkenntnifs in Jahrzehnten reife. Jeder trage nur nach seinem Vermögen zur Zeitigung bei und vertraue dem Vollbringer.

In einer oft zu sehr beklagten Weise thun ersteres unsere Theaterdirektionen — sie wissen aber nicht, was sie thun —, die ihres Lebens kein Heil kennen, als in der Entlehnung französischer Produkte. Von Spontini an, durch Boieldieu, Berton, Auber, Herold, bis hinab zu den Vaudevillisten besetzt diese Fremdenlegion unsere Bühne, und läfst im Bunde mit den Italienern dem Einheimischen etwa so viel Raum, als bei ordentlicher Lage dem Fremden gebührte. Vergebens wär' es, in den Gemüthern eine Art von vaterländischem Eifer zum Schutz des Einheimischen aufzurufen. Gerechte Anerkennung des Fremden bleibe die Ehre, Aufnahme alles Werthen der gute Vortheil unsers Volkes; beides setzt aber Erkenntnifs voraus, die eben so weit von der Seichtigkeit, nationelle Verschiedenheiten zu übersehen, als von der Trägheit, sich am Fremden ohne eine That zu begnügen, entfernt bleibt. Unzulänglich auch ist es, die Schwächen und Fehler der fremden Werke an das Licht zu ziehen. Wenn sie mit diesen Mängeln, z. B. ein Auber und Genossen, mit aller ihrer Dürftigkeit, Trockenheit, Oberflächlichkeit, Unkunst und Unbildung sich neben, ja vor einheimischen Werken geltend gemacht, bei unverkennbarem Fortschreiten unserer allgemeinen Bildung: so müssen sie in irgend einem Punkte diesen überlegen sein. Nicht eher, als bis unsere Künstler dieses Etwas erkannt und erworben haben, nicht eher werden sie durch ihre höhere Kraft und Kunst jene besiegen. Diesen Moment vorzubereiten und herbeizuführen, ist wohl eine würdige Aufgabe für Zeitschriften, die eine andere Bestimmung erkennen, als, das Echo von Gestern zu sein.

Als eine solche bezeigt sich nun auf ihrem Standpunkte die vorgenannte pariser Zeitung in den vorliegenden Heften und man darf sich von ihr eine, wahrscheinlich nicht schnelle, aber allmählig um so wichtiger werdende Einwirkung auf das französische Musikwesen versprechen. Der Herausgeber und Redakteur, als Schriftsteller und Komponist bekannt, legt

in mehrern Aufsätzen Beweise seiner Erudition ab und — was das Wichtigste ist — zeigt sich auf einem, dem jetzigen Musikwesen in Frankreich überlegenen Standpunkte. Die Freimüthigkeit seiner Aussprüche bürgt dafür, dafs es ihm um die Ausführung seiner Idee Ernst ist, und so wird sie denn wirken, was in Frankreich dafür zu erwirken ist. — Uebrigens würde man eine Ungerechtigkeit gegen Herrn Fetis vorbereiten, wenn man sich eine zu grofse Wirkung vorstellte. Einzelnen Mängeln kann reichlich abgeholfen, des Trefflichen kann viel erworben werden; das Grundwesen der Nation bleibt dasselbe. Es bedingt die Kunst, nicht wird es von ihr bedingt und verwandelt. —

Fassen wir demnach Herrn Fetis Unternehmung auf ihrer voraussetzlichen Bestimmung auf, so erscheinen zwei Gegenstände als die wichtigsten: seine Betrachtung des Bestehenden (woran sich Vorschläge zur Verbesserung des Einzelnen schliefsen können) und die Kraft, die er zu einer Grundverbesserung in Bewegung zu setzen hat. Als diese Kraft bezeichnen wir Erkenntnifs und Aufnahme ausländischer, namentlich deutscher Werke (Italien erblickt Herr Fetis, wie der Unterzeichnete in tiefster Versunkenheit) zur Kräftigung und Belehrung der einheimischen Künstler und als Mittel der Selbsterkenntnifs. Herr Fetis hat dies nicht ausdrücklich ausgesprochen und daran sicherlich wohl gethan; aber sein Verfahren und seine Ansichten überreden uns von innerer Uebereinstimmung.

(Schlufs folgt.)

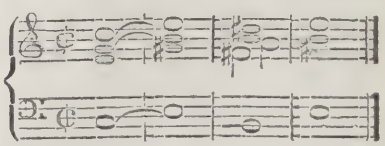
Bemerkungen zu der Beurtheilung von Dr. Stöpel etc.

(Schlufs aus No. 23.)

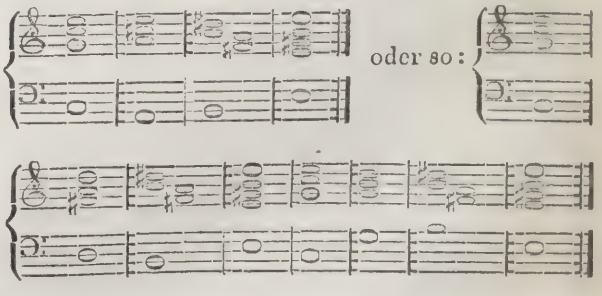
Nach alle dem wird man fragen: nun was hat denn Herr Stöpel von dem Logierschen System?

1) Die meisten praktischen Uebungsstücke der Stöpelschen Schule sind fast dieselben, wie sie Herr Logier komponirt hat; einige wenige Noten sind darin von Herrn Stöpel verändert; doch hat Herr St. auch neue dazu komponirt; welche aber gleich auf den ersten Blick zu erkennen sind.

2) Ist die Folge in der Theorie beinahe die des Herrn Logier, doch nur so lange, als ein Schüler mit mittelmäfsigen Fähigkeiten in 2 Monaten von Herrn Logier befördert wird. Herr Logier fängt mit der Tonleiter an, giebt aber eine bessere Erklärung darüber; die Art an den Fingern die ♯ von jeder Tonart zu behalten, ist ganz Herrn Logier's Eigenthum; nach den Tonleitern folgen die Dreiklänge nebst ihren verschiedenen Lagen, die Herr L. naturgemäfser erklärt, wie das sein erscheinendes *) Werk beweisen wird; nach dem Akkord nennt Herr Logier die Grundbässe; doch welch eine vortreffliche Erklärung giebt er gegen die Stöpelsche! Tonleitern werden nun harmonisirt, nachdem zuvor die Erklärung von Melodie und Harmonie gegeben ist; die Septimen-Akkorde erscheinen; nach diesen kommen die Molltonarten und ihre Verwandtschaft mit den Durtonarten, dann die Modulationen, und dann die Dissonanzen; doch à propos, welche schöne Modulation giebt Hr. Stöpel von c nach e. (Seite 70.)



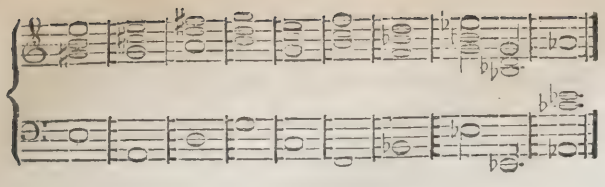
Die Oktaven und Quinten sind wahrscheinlich eine Licentia poetica. — Wie wäre es, wenn man so modulirte:



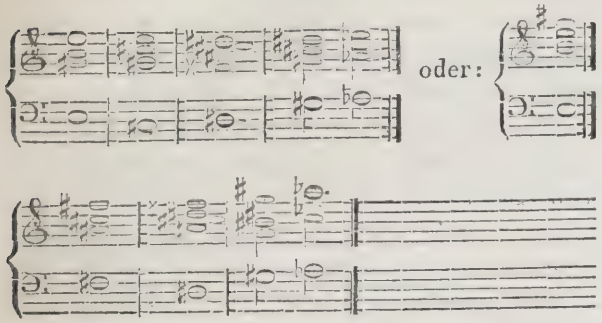
Um von e nach as zu kommen braucht Herr Stöpel 8 Tage Zeit.

---

*) Ist erschienen. D. R.



wie wäre es, wenn man so modulirte:



Nach den Modulationen folgen bei Herrn Logier die Melodien mit Ausweichungen; hier schliefst Herr Stöpel sein Werk. —

Aus allen oben angeführten Gründen ersieht man, dafs das System des Herrn Stöpel erstlich sehr wenig systematisch, zweitens sehr unvollständig und drittens was noch schlimmer ist, sehr unverständlich ist; warum nun der Herr Beurtheiler des Werks in No. 5, 6 und 7 dieser Zeitung dies alles nicht berührt hat, ist mir unbegreiflich. Denn wie mancher vertraut nicht den Lobpreisungen und hat am Ende Geld und Zeit verloren, und seinen Kopf mit falschen Ansichten vollgepfropft, die ihm alsdann bei allem ferneren Studium der Musik im Wege sind. Mein Rath ist, er kaufe sich Logier's Werk, wenn er ein neues haben will, oder sonst Türks Generalbafs-Schule oder Weber's Theorie; da hat er etwas fürs Geld, das sind goldne Springbrunnen der Musik, die er nur anzusehen und vernünftig zu betrachten braucht, um Gold aus ihnen sprudeln zu lassen.

C. F. J. Girschner.
Vorsteher einer musikalischen Akademie nach J. B. Logiers Methode zu Berlin.

Les Adieux. Grand Concerto pour le Pfte., avec Accompagnement de l'Orchestre, par J. N. Hummel. Oeuvre 110. Preis 5 Thlr. Leipzig chez Peters.

Dem Titel nach sollte dieses Konzert wohl etwas mehr, als ein Konzert, und nicht allein ein schönes Klavierstück für eine glänzende Versammlung mit Begleitung des Orchesters sein, sondern so etwas nebenbei von höherer Intention, Phantasie über Zustände des Scheidens, Abwesendsein, Wiederkehr u. s. w. verrathen; oder wohl gar möchte man wegbleiben, verloren sein, ahnen und vorfinden, — dem ist aber nicht also. Unser trefflicher Pianoforte-Meister giebt uns hier also sein neuestes Konzert in E-dur, und er selbst hat es les Adieux getauft, und wird auch wohl selbst recht gut wissen, warum. Dieses Konzert ist, wie seine frühern, im Allgemeinen vortrefflich. Die Finger haben grofsen Ball, und man möchte Hummels Klavier-Musik in vielfacher Beziehung eine Fingerspeise nennen. Keiner unsrer Klavierkomponisten thut den Fingern so wohl, veredelt das Spiel und den Anschlag in einem so hohen Grade, als unser trefflicher Hummel. Dabei sind seine Passagen, auch die allerkünstlichsten, immer noch voll Gesang und halten den einmal angeknüpften Ausdruck der Empfindung fest; sein Forte läfst immer noch eine edle Ruhe durchblicken und verbietet unzeitiges Schlagen und Hammern. Das Spielen mit den Füfsen, gewöhnlich Pedal genannt, ist auch nicht bei seinen Sachen nothwendig, und man begreift nicht, wie es Meister Hummel demungeachtet hier und da einigen einzelnen Takten beifügt, da er selbst sich gewöhnlich gar nicht damit befafst, und diese Takte ohne Pedal auch in der That reiner und deutlicher klingen. Wäre es nicht der treffliche Hummel, der gewifs das Instrument in allen seinen Leistungen fast erschöpft hat, so möchte man glauben, er verstände das Pedal nicht anzuwenden. Denn wenn ein Kompo-

nist die Aufhebung der Dämpfer vorschreibt, so will er dadurch offenbar das Reich der Töne in das Reich des Klanges verwandeln; er will mit andern Worten, Klänge für Töne. Dieses Verfahren mag bei andern Komponisten von nothwendigem und auch wohl sehr gutem Erfolge benutzt sein, — bei Herrn Hummel aber, der es dann und wann einmal einem Takte beifügt, der ohne Dämpfer nicht anders, als mit demselben klingt, scheint das Pedal ein überflüssiger, gleichsam der Mode wegen, angebrachter Staat zu sein. —

Was die Sätze nun selbst anbetrifft, so ist der erste davon (in E-dur) kühn, männlich, keck, meisterhaft angelegt, durchgeführt, gesteigert, in den zarten Stellen elegant, geschmackvoll, sauber. — Auch ein Andante in E-moll, für das Konzert von bedeutender Länge, ziert das Werk, und es ist reich an geschmackvollen Figuren, durch welche die Bläser die Melodien durchziehen. — Das Finale athmet eine leichte Frische im $\frac{3}{4}$ Takt und ist für den Ausübenden, d. h. für einen solchen, der der Sache gewachsen ist, sicherlich höchst dankbar.

Die äufsere Ausstattung ist vortrefflich, auch ist für diejenigen Stellen, welche über $\overline{\overline{\overline{c}}}$ hinaus gehen, ein Abänderungsbogen beigefügt.

v. d. O..r.

Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle par I. N. Hummel. Op. 104. — Leipzig au Bureau de Musique de Peters. Pr. 1 Thlr.

Eine Sonate von drei Sätzen, von minder grofser Schwierigkeit, als die grofsen Sonaten desselben Meisters, z. B. Fis-moll und B-dur u. s. w. Erfreulich ist dieser Styl gegenwärtiger Sonate in sofern, das man dabei immer hübsch bei Odem bleibt, und nicht, wie in jenen, erst Monate lang an- und absetzen mufs, ehe man den gemachten Anfoderungen einigermafsen genügt. Eine Sonate, die von zweien ausgeübt werden soll, ist auch für ein sehr langsames Einüben weniger geeignet, sie will vielmehr von beiden Exekutirenden in einem gewissen Grade beherrscht sein, wenn sie die Auffassung der darin niedergelegten Ideen zur nothwendigen Bedingung macht.

Ein Allegro amabile e grazioso in A-dur $\frac{6}{4}$ bildet den ersten Satz, in welchem beide Instrumente mit denen dem Meister eignen Kantilenen und Figuren auf das angenehmste unterhalten. Ein Adagio in C-dur zeichnet sich durch eine edle Ruhe, gute Stimmenführung und treffliche Durchführung der einmal ergriffenen Figuren vortheilhaft aus. Rondo in A-moll-dur gehört auch keinesweges zu den gewöhnlichen Sätzen, besonders ist das Thema vortrefflich, so wie der Herr Verfasser in seinen Rondo-Themen stets glücklich ist. Das Ganze bildet ein abgerundetes Tonstück, und ist des Meisters würdig und daher auch bestens zu empfehlen, da jeder der beiden Ausübenden das Werk nicht ohne Nutzen aus den Händen legen wird.

v. d. O..r.

Gesang-Lehre, theoretisch und praktisch für Gymnasien, Seminarien und Bürgerschulen entworfen, von C. Löwe. Stettin beim Verfasser, und in Komp. bei W. Logier in Berlin. Preis 20 Silbergr.

Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe, eine Gesang-Methode so einzurichten, dafs sie alle Anfoderungen so verschiedenartiger Institute befriedigt. Eine solche müfste einen weiteren Umfang haben, als die vor uns liegende; namentlich was die praktischen Beispiele anbelangt, scheint uns hier viel zu wenig gethan. Dagegen findet sich manches Gute und Neue in dem theoretischen Theile. Jedoch scheint das Ganze etwas übereilt entworfen zu sein. Auch mufs sich eine Methode zuerst praktisch bewährt gefunden haben, ehe man dem Publikum zumuthet, die bisher befolgte um ihretwillen zu verlassen. Unbegreiflich ist es, wie Hr. L., dem Schüler, der erst leichte kleine Lieder zu singen gelernt hat, eine ganze Sopranstimme eines Te Deum's (von Hasse) vorlegen will: was für ungeübte Anfänger nicht

unpassender hätte gewählt werden können. Dieſs befremdet um so mehr, als gleich darauf wieder einfache Lieder und zuletzt Choräle folgen, deren Ausführung ungleich geringeren Schwierigkeiten unterworfen ist. Das Ganze ist fleiſsig zusammengestellt, und möchte besonders für Stadtschulen und Gymnasien zu empfehlen sein. — — t —

Sechs Gesänge für IV. Männerstimmen gesetzt von Lindpaintner. Op. 39. Mainz bei B. Schott's Söhne. Pr. 2 Fl.

Wieder eine Sammlung vierstimmiger Gesänge für heitere Gesellschaften. Herr Lindpaintner hat sich besonders durch seine vielen Ouvertüren schon ein Publikum erworben. Denjenigen also, welche sich mit Lindpaintners Weise befreundet haben, wird dieses Werkchen eine angenehme Unterhaltung gewähren, wenn die Ausführung des ersten Tenor seiner beständig hohen Lage wegen nicht einige Schwierigkeiten in den Weg legt. Besonders ermüdet No. 6. weil hier dem Sänger wenig Ruhepunkte geboten werden. — t —

Hymne von Heimcke für vier Männerstimmen komponirt von C. F. Zelter. Breslau bei C. G. Förster.

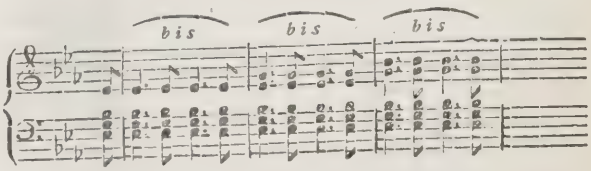
Ein wackerer einfach gehaltener Chor bestehend aus vollen zwei und dreifsig Takten, als Beitrag zum ernsten Gesange für Männerstimmen sehr erwünscht. Die Ausführung ist keinen Schwierigkeiten unterworfen. Es ist eine erfreuliche Erscheinung Hr. Pr. Zelter für den mehrstimmigen Gesang thätig zu sehen, da so viel wir wissen von diesem Meister noch nichts Gröfseres aufser Liedern, Balladen dem Publiko bekannt geworden ist. — — t —

III. Korrespondenz.

Ueber Spontinis neueste Oper.

(Schluſs.)

Die Ouvertüre. Sie soll dasjenige Stück sein, was in der unbestimmten Weise der Ahnung', welches Feld der Musik ohne Worte fast ausschliefslich angehört, uns mit dem Ganzen des Werkes, das darauf folgen soll, vertraut macht, uns darauf vorbereitet. Es leuchtet ein, dafs sie dennoch mit der Oper in einer nähern Beziehung stehen mufs. Es ist daher (meines Wissens zuerst von Gluck in der Iphigenia in Aulis) von denkenden Komponisten oft ein Thema der Oper selbst für die Ouvertüre benutzt worden, so dafs der Gipfel des Drama's sich gewissermafsen in der Ouvertüre spiegelt. Dafs dies zu weit getrieben werden kann (Karl Maria v. Weber würde dieser Vorwurf vielleicht treffen) läfst sich nicht leugnen; nothwendig ist es überhaupt nicht. Aber ganz unerläfslich ist es, dafs die Ouvertüre den Sinn und Karakter des ganzen Stückes an sich trage. Was giebt uns aber Herr Spontini? Ein einleitendes Adagio ohne allen Karakter und Melodie, und dann ein fast scherzhaftes Allegro. Man sagt zwar, die Ouvertüre gehöre einer andern Oper an, allein dann wäre die Wahl noch schlechter als die Erfindung zu nennen. Entweder will Herr Spontini nicht eingestehen, dafs er uns eine alte Ouvertüre giebt, oder er findet diese passend. Das erstere wäre unrecht, das zweite ist urtheilslos. Mufste einmal eine alte Ouvertüre genommen werden, warum nicht die aus der Vestalin oder Olympia? Diese tragen doch einen heroischen Karakter an sich, und würden sich wenigstens zu dieser Gattung der Oper geeignet haben. — Wir machen dem Adagio den Vorwurf, karakterlos zu sein. In der That ist der Anfang desselben vielleicht ohne Beispiel in der Geschichte der Musik. Wenn wir nicht irren, war es in Es-dur, und die Blechinstrumente begannen etwa so:



und so weiter fort, immer in demselben Rhythmus *), und stets durch die Intervalle des Akkordes steigend. Dazu traten nach und nach alle Instrumente ein, bis das Ganze zuletzt in einen betäubenden Lärmen ausartete, von dem auch nicht die mindeste Ursach einzusehen war. Nennt man das komponiren? In der That, uns scheint es nur ein Mifsbrauch der schönen Töne, eine gewissermafsen sündliche Verschwendung

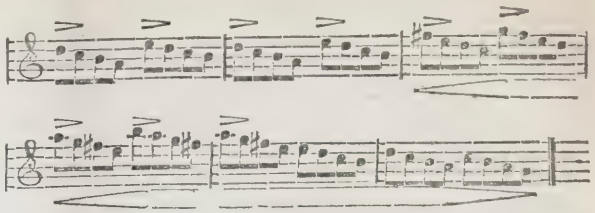
*) Ich erinnere hier nur, dafs ich weder für Takt noch Tonart einstehen kann; dafs aber die Sache im Wesentlichen so sei, wie ich sie schildere, das wird die Partitur schwerlich widerlegen können und wollen.

der herrlichen Mittel des Orchesters zu sein. Denn wer vermag hier Melodie, Harmonie oder nur einen wohl gebauten Rhythmus zu erkennen, geschweige denn wenn man höhere Ansprüche machte, z. B. Stimmführung u. dgl. — Das Allegro, abgesehen davon, dafs es gar nicht im Entferntesten zur Oper pafst, ist auch an sich ein äusserst erfindungsarmes Stück und bewegt sich in einer gewissen niedrigen, man wird versucht zu sagen gemeinen Sphäre. Doch wie gesagt, es ist schwer, hier auch nur scheinbare Beweise zu führen, da man nichts aufweisen kann, als die Erinnerung eines einmaligen Anhörens. Indefs ist es eine bekannte Erfahrung, dafs selbst wo sich alle Data vergessen, doch das Urtheil übrig bleibt, und diefs ist es, was wir hier nach bestem Gewissen geben. Es ist nun für die Ouvertüre freilich nicht tröstlich ausgefallen. Gehen wir nun also über zu den Ballets. Es ist die allgemeine Meinung unsers Publikums, dafs Herr Spontini in der Balletmusik unübertroffen sei. Man würde ungerecht sein, wenn man nicht zugeben wollte, dafs er sehr originelle, ja auch zum Theil sehr schöne Ballets in seinen früheren Opern gemacht hätte, namentlich im Kortez. Allein es ist unter allen diesen auch nicht Eins, welches die Meisterschaft verriethe. Glucks Ballette, so wenige deren sind, mufs man fast ohne Ausnahme Meisterstücke nennen; von den neuern hat Spohr im Faust und in der Jessonda ausserordentlich schöne Ballets geliefert, die alle die spontinischen weit übertreffen; eben so ist es Weber in der Euryanthe gelungen, durch originelle Wendungen und karakteristische Rhythmen, ausgezeichnet treffliche Tanzstücke zu liefern. Was aber hat Spontini's Ruf bei der Menge so begründen können? — dafs er aus dem Groben gearbeitet, auf die derbsten Sinne gerechnet hat. Er unterstützt die Oberstimme fast nie durch eine interessante Bafs- oder gar Mittelstimme, sondern er setzt dazu nur ein im beständig gleichmäfsigen Rhythmus sich bewegendes entweder harpeggirendes oder nur die Takttheile markirendes abgestofsenes Akkompagnement. So wird der Rhythmus weniger als der Takt den Hörern, besonders da er durch eine starke Dekorationsmalerei der Instrumentation unterstützt wird, auf das derbste eingeprägt, und sie fühlen eine Art Zucken in den Füfsen, um den Takt zu treten. Dieser grobe sinnliche Reiz gilt denn der unverständigen Menge für einen Kunstgenufs, der um so gröfser wird, je weniger Thätigkeit des Urtheils dazu nöthig ist. In den frühern Opern Spontini's verbindet sich mit diesem Hülfsmittel des Effekts allerdings oft originelle Harmonie und Melodie, aber wie wir die Grade der Abstufungen in seinen Werken überhaupt schon angegeben haben, so ist es auch mit den Balletstücken. Melodische und harmonische Erfindung sind abgestorben, und nur das dünne klappernde Gerüst des Rhythmus bleibt in einer ermüdenden Dasselbigkeit übrig. Wir sagten schon früher, Herr Spontini strebe nach dem Beifall der Masse auf Kosten desjenigen, den ihm die Gebildeten zollen könnten. Den Beweis führen wir durch diese Ballets. Denn nicht zufrieden, die musikalischen Instrumente durch so tollen Lärmen zu entweihen, mufs ihm auch noch das tonlose Geräusch dienen, um die durch ihn abgestumpfte Menge zu reizen. Daher jene Ambosse im Alcidor, jenes Ballet derselben Oper, bei dem die Schilde so tobend geschlagen werden, und in Agnes von Hohenstaufen der Amazonen- und Kriegertanz. In der That, man mufs sich schämen, dergleichen auf der ersten Bühne Deutschlands dulden zu sehen, und gewifs, die Zeit der Schaam wird auch kommen. Denn nur für einen wahnsinnigen Taumel, für eine Zeitkrankheit, die sich der ungebildeten Masse bemächtigt hat, können wir es halten, wenn solche Dinge Beifall finden. Des Chinesen, der die gröfste musikalische Schönheit in dem bedeutendsten Lärmen sucht, des Hottentotten, des Karaiben Geschmack mag solch ein Genufs entsprechen; den gebildeten Hörer widert er an, erfüllt ihn mit Abscheu.

Massenstücke. Spontinis Chöre sind ebenfalls berühmt und verdienen es so gut wie die Ballets. Aber sie sind eben so ausgeartet wie sie. Was den Chor ganz besonders interessant macht, die Stimmenführung, fehlte ihm sonst schon auf sehr fühlbare Weise, und jetzt durchaus. In den neuesten Opern erschien er uns nur wie ein Wetteifer zwischenden Sängern und dem Orchester, wer einander übertäuben werde. Die Massenwirkung läfst sich gewifs nicht verachten, wenn sie am rechten Orte angewendet wird. Aber so unausgesetzt, sowohl im Fortissimo als im Pianissimo (denn auch dabei ist die Masse etwas sehr Wichtiges) gebraucht, sinkt sie wiederum zu jenem oft gerügten groben Materialismus herab, der nur durch den Stoff, nicht durch den Geist, der diesen durchdringen und bedecken soll, wirkt. Die gröfseste Kunst haben denkende Tonsetzer in den Finales, als deren Erfinder, wenigstens gröfster Ausbilder, Mozart zu betrachten ist, anzuwenden gesucht. Aber gerade diese sind es, die nicht nur in dieser, sondern auch in den meisten andern Opern Spontinis ganz fehlgeschlagen sind. Wozu hätte man denn viele Solosänger, die jeder einen besondern Karakter durchführen sollen, wenn sie alle in einander verschmolzen werden, so dafs sie zu Chorsängern mit schönen Stimmen und Kleidern herabsinken, die höchstens einige über dem Chor liegende No-

ten zu singen haben? Aber hier liegt der Grund offen zu Tage. Herr Spontini ist kein Musiker, der das gelernt hätte was er wissen soll; er versteht die Stimmen nicht zu führen. Daher geht Alles ohne Auszeichnung und Unterscheidung neben einander hin, und wo der Versuch der Karakteristik gemacht wird, da mifslingt er zumeist, und der Karakter deutet sich höchstens schwach rhythmisch an, statt durch eine eigene Melodie selbstständig zu werden. Als Beispiel nenne ich hier nur das zu Olympia neu hinzukomponirte Terzett, wo Antigonus beständig eine der menschlichen Stimme ganz widerstrebende Figur mit den Cellos in Unisono zu singen hat. Will man es streng nehmen, so kann man von Gluck behaupten, er habe nie ein wirkliches Duett geschrieben noch schreiben können; gewifs aber trifft dann diese Behauptung noch vielmehr den Komponisten, mit den wir uns eben beschäftigen. Allein Gluck ersetzte diesen Mangel durch das edelste reinste Kunstgefühl, durch einen edlen Hafs gegen das Unwürdige, durch die gröfseste Sorgsamkeit und den möglichsten Fleifs in der Behandlung des Textes was Deklamation und Ausdruck im Ganzen anlangt, nicht zu gedenken, dafs er auch der Schöpfer der schönen Instrumentation war. Spontini aber, sucht diesen Mangel durch äufsere Dinge, durch Blendwerke zu verhüllen; daher wird er dem, der ihn erkennt, aber auch um desto fühlbarer. — Dies sind im Umrifs die Gründe, weshalb uns namentlich in Agnes von Hohenstaufen die gröfseren Ensemble-Stücke mit Chören ganz verfehlt erschienen. Nun endlich kommen wir drittens und letztens an die

Sologesangstücke. Schon in seinen frühesten und besten Opern liefs sich's der Komponist nachweisen, dafs er mehr melodisch geschrieben, als wirklich zusammenhängende selbstständige fliefsende Melodien erfunden habe. Die strenge, den höhern Dramen aber angemessene Deklamation erschwert den Flufs der Melodien freilich, der Genius aber zeigt sich auch nur in dem Sieg über Schwierigkeiten. Aber Herr Spontini ist im Fortrücken seiner Laufbahn mehr und mehr der Besiegte geworden, und in der letzten Oper mufs man die Melodien in seltnen Stellen aufsuchen. In Agnes von Hohenstaufen ist der Versuch melodisch zu sein vorzüglich in dem Gesang der Agnes in As-dur gemacht. Aufser der Monotonie aber die darin herrscht, ist eine öftere Bewegung in chromatischen Gängen darin, die dem feinen Flufs der Melodie ganz entgegen ist. Es ist fast eine Unmöglichkeit, dafs das geübteste Ohr eine solche Melodie behalte, ohne sie mit grofser Mühe nach Noten auswendig zu lernen. — In den Duetten (die halb zu der vorigen Gattung gehören, ist das Nebeneinandergehen in Terzen und Sexten tödlich ermüdend. Am allerermattendsten ist aber die Wiederholung einer und derselben Figur bis in die Unendlichkeit, z. B. in der Art



und so weiter ad infinitum. Dafs diese Stelle vorgekommen, will ich nicht behaupten; ähnliche, bei denen der Fehler noch hervorstechender ist, finden sich aber in zahlloser Menge, ich möchte fast behaupten in jeder Nummer, vor. Der Effekt liegt dann in der Accentuirung, und dem Crescendo und Decrescendo, welches insgemein noch durch die Instrumentation recht grell herausgehoben wird. Der Flufs der Melodie gebricht also ganz; wie sollte die Arie gut sein? Nicht eine ist darunter, welche auch nur dankbar für den Sänger, geschweige ein gutes Musikstück wäre. In den Duetten zeigt sich noch die meiste Melodie, aber sie erstirbt nur im Fortgange derselben an jener oben angedeuteten Behandlungsweise, die grofsentheils aus dem Mangel an Kenntnissen und an Gewandtheit im Bearbeiten entspringt. Nun bleiben uns noch die Recitative. Sie werden denn doch wohl gut sein, denn eine schöne Deklamation ist Herrn Spontini doch nicht abzusprechen. Leider aber ist auch auf diesem Felde gar nichts gewachsen. Die Unrichtigkeit der Deklamation mag in der Unkenntnifs der Sprache liegen, wiewohl ein Mann, der so lange Jahre in Deutschland ist, wenn es ihm Ernst wäre, den Verpflichtungen, die er für seine hohe Besoldung und ausgezeichnete Stellung hat, nachzukommen, so viel Deutsch gelernt haben müfste, dafs er im Stande wäre eine deutsche Oper zu komponiren. Allein auch aufser der falschen Deklamation sind noch zahllose Rügen dabei zu machen. Fast immer ist nur ein begleitender Grundakkord da; karakteristische Zwischenspiele fehlen ganz; nirgend ist der Karakter der Personen die da sprechen ausgedrückt, und an ein sinnvolles Herausheben einzelner Momente der Diktion ist nicht zu denken. — Sind wir nun fertig? Noch eine Kleinigkeit, die wir nicht übergehen dürfen. Richtig wenigstens sollte doch ein Musiker wohl schreiben. Aber Herr Spontini schreibt so grell Quinten und Oktaven, dafs man sie mitten aus dem Getöse der Instrumentation hervorhört, und dennoch würden wir diesen Fehler am

leichtesten verzeihen, da ja auch die gröfsesten Meister ihn sich mitunter haben zu Schulden kommen lassen. Aber eine entweder so gewöhnliche Führung der Harmonie, oder eine so obstruse, dafs z. B. etwa in As-dur geschlossen und dann gleich mit derbsten Quinten und Oktaven in A-dur fortgefahren wird, ferner eine so entsetzliche Instrumentirung, ein so gänzliches Vernachlässigen der Nüancirung derselben, — so durchgängiger Mangel an melodischer Erfindung, und eine so gänzliche Abwesenheit dessen, was man den geordneten Bau eines Musikstückes nennt — das sind nicht mehr einzelne Fehler, sondern bekundet ein solches Unvermögen im Allgemeinen, eine so vollständige Verirrung im Ganzen, dafs wir gestehen müssen, so arg ist sie uns noch niemals bei irgend einem gröfseren Kunstwerke vorgekommen.

— — Wenn ich nun aus allen dem, was ich sowohl über das Gedicht, als über die Komposition dieser Oper vielleicht viel zu weitläufig aber doch lange nicht erschöpfend, gesagt habe, ein Resultat ziehen sollte, so würde ich mich dabei des Gleichnisses bedienen, welches ein Musiker von gründlichem Urtheil und ein sonst sehr gebildeter Mann am Tage nach der ersten Vorstellung gebrauchte. Er sagte nämlich: „Diese Oper ist das unter den Opern, was die Lüneburger Haide unter den Landschaften ist.“ In Erwägung der Berühmtheit des Dichters und Komponisten und der Erwartungen die man auf sie setzen durfte, mufs ich dieses harte Wort bestätigen. Aller Sinnenreiz dabei kam von Aufsen her, nämlich von der übermäfsigen Pracht der Ausstattung, den schönen Stimmen und Leistungen der Sänger und endlich den üppigen, durchaus unsittlichen Darstellungen einiger Tänzerinnen und Tänzer. Wie aber jede Sättigung sinnlicher Begierden die nicht durch die Vernunft bedingt und so zum Kunstgenufs erhoben wird, Ueberdrufs, Widerwille und Abscheu erregt, so war es uns auch am Schlusse dieses Werks zu Muthe, und wir können daher nur den Wunsch wiederholen, dafs es ja niemals vollendet werden möge.

L. Rellstab.

* * *

Nachschrift.

Während ich dies schreibe, erfahre ich, dafs man widerlegend gegen diese Beurtheilung auftreten werde; dies kann mir nur erfreulich sein, da ich höre dafs ein junger Künstler, dem musikalische Einsicht gewifs nicht abzusprechen ist, die Widerlegung meiner Ansichten übernommen habe. Daher kann ich nicht umhin, über die Tendenz und den Sinn meines Aufsatzes noch einige Worte hinzuzufügen. Man dürfte der Meinung sein, ich habe eine zu scharfe Feder geführt. Allein Herr Spontini hat in der That bis jetzt selten eine andere Stimme als die des Lobes gehört; so war es wohl an der Zeit, zu versuchen, diesem Unwesen durch eine mit dem Namen des Verfassers unterzeichnete Beurtheilung ein Gegengewicht zu geben. Ueberdies hat Herr Spontini einen so verderblichen Einfluss auf manche unserer jungen Künstler gehabt, sie sind durch die glänzende Aufsenseite seiner Produktionen so verblendet worden, dafs auch in dieser Hinsicht ein strenges, aber unbestochenes Urtheil nicht unnütz sein möchte. Wenn man mir also vorwirft, ich sei zu hart, zu schonungslos gewesen, so frage ich, ob dies eine Wort des Tadels, gegen die zahllosen Panegyriker gehalten, mehr ist als ein hartes Federchen auf einem sybaritisch weichen Lager? Ist Herr Spontini der achtungswerthe Mann, für den wir ihn und jeden so lange bis das Gegentheil erwiesen ist, halten, so wird ihm selbst die irrende Stimme eines strengen Tadlers mehr werth sein als das niedrige kindisch verächtliche Lobpreisen feiler Schriftsteller in feilen Zeitschriften, die ich, so notorisch ist ihre Verächtlichkeit, niemandem zu bezeichnen brauche. Was unglaublich scheint, ist dennoch wahr; einige dieser feilen Buben machen sich ein, gewifs wenn es Herr Spontini wüfste, von ihm streng verurtheiltes Geschäft daraus, diejenigen Blätter aus den Zeitschriften die in den Kaffeehäusern ausliegen, herauszureifsen, auf denen durch den Tadel gegen Herrn Spontini dem Treiben seiner verächtlichen Schmeichler der Stab gebrochen ist. Diese Ehre ist denn auch denjenigen Blättern gegenwärtiger musikalischer Zeitung widerfahren, auf welchen die ersten Nummern des hier beschlossenen Aufsatzes standen; und gewifs befindet sich auch dieses Blatt schon herausgerissen in der Hand eines der Ausreisser, bevor er gelesen hat, dafs ich ihm für diese negative Anerkennung hiermit den gebührenden Dank quittire, den jeder Mann von Ehre einem Schurken schuldig ist, wenn dieser öffentlich seinen Hafs und Grimm gegen ihn ausspricht. Ich ersuche demnach die Herren dieser Art, wenn es noch nicht geschehen ist, ja geschwind das Blatt abzureifsen, und ihm alle ersinnliche Schmach anzuthun, sollte es auch durch den eignen Theil geschehen, von dem Thümmel sehr richtig sagt: non erubescit, was bei Leuten dieses Schlages aber freilich eben so gut das Gesicht sein kann, denn Erröthen ist nach Diogenes die Farbe der Tugend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 4. Juli. — Nro. 27. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Der wahre dramatische Sänger.

So verschiedenartig man seit einem Jahrhundert auf der einen Seite über Zweck, Einrichtung und Form der Oper gedacht, so unnatürlich mancher ästhetisirende Kritiker den Gesang an sich und in Verbindung mit der Rede gefunden hat, so verbreitet selbst jetzt noch unter Operndichtern die antiquirte Ansicht ist, dafs nur Geisterwesen am geeignetsten seien für Operndarstellung, dafs ihr höchster Zweck nur Wohlgefallen, Ohrenkitzel, Augenergötzung, kurz Sinnenlust sei: so entschieden haben sich doch auf der andern Seite schon öfter Stimmen vernehmen lassen, welche die Oper auf einen höhern Standpunkt zu bringen bemüht waren, welche ihr einen edlern Zweck vorsteckten. Erfreulich für jeden wahren Kunstfreund mufs die Erfahrung sein, dafs in den neuern Zeiten doch so manche Opern erschienen sind, welche diesen edlern Zweck wenn auch nicht immer erreichten, doch wenigstens zu erreichen suchten, dafs doch das Streben Vieler dahin geht, auch die Oper zu dem zu machen, was dramatische Kunst überhaupt sein sollte: die Bildnerin und Erweckerin ästhetischer Gefühle, die Verkünderin der Moral, und das im Stillen belohnende und bestrafende Gewissensgericht für alle Menschen. — Verlangt man, und wol mit Recht, dies von der Oper, als dramatischem Kunstwerk, so liegt wol unter andern Fragen auch folgende sehr nahe: welche Anfoderungen müssen wir an den dramatischen Sänger machen, wenn er wahrer Künstler sein will? — deren Beantwortung Zweck dieses Aufsatzes ist. —

Von der Natur mufs er mit einer kraftvollen dauernden Gesundheit, einem schönen Körperbau, einer deutlichen Aussprache, und einer sonoren, umfangreichen und biegsamen Stimme beschenkt sein, diese Eigenschaften befähigen ihn zum idealischen Künstler. Aber zu diesen körperlichen, natürlichen Gaben mufs noch eine Kunstseele kommen, die sich in einem vielsagenden, geistvollen Auge abspiegelt; er mufs passives Genie (nach J. Paul) sein. Dazu gehört nun zuvörderst, dafs er fähig sei einen vom Dichter und Komponisten gegebenen Karakter richtig zu erfassen, sich geistig zu vergegenwärtigen, und ihn dann in eigner Person musikalisch-dramatisch auf der Bühne zu verwirklichen; also richtige Auffassung und karakteristische Ausführung oder Darstellung, sind unerläfsliche Bedingungen des wahren dramatischen Sängers. Um aber einen gegebenen Karakter richtig zu erfassen und wiederzugeben, dazu gehört nun nothwendig, dafs der Sänger ihn nicht in seine Individualität hineinziehe, sondern so viel wie möglich sich über dieselbe erhebe und den Karakter im Geiste des Stücks darstelle; er mufs psychologischer Künstler sein. Unterstützt von glücklichen Anlagen kann ihn nur Studium der philosophischen Wissenschaften in ihrer Gesammtheit, also auch der Aesthetik und besonders der empirischen Psychologie auf diese Kunststufe führen; denn in diesen Wissenschaften lernt er sein eignes Ich genau kennen, er wird sich seines geistigen Lebens und

Wirkens klar bewufst. Zwar ist es der empirischen Psychologie zunächst nicht um Beurtheilung des einzelnen Menschen zu thun, sondern um Erkenntnifs der menschlichen Natur überhaupt, und zwar um eine solche Erkenntnifs derselben, wobei die in der Regel dunkeln Begriffe des gemeinen Verstandes über die verschiedenen Anlagen und Wirkungen der menschlichen Seele, über deren Zusammenhang und Entwickelungsgang beseitigt und zur Bestimmtheit erhoben werden. Da aber die Wissenschaft als solche sich nur in Begriffen bewegt, und mit den Erscheinungen oder Eigenschaften einer ganzen Art, Gattung, oder eines ganzen Geschlechts sich begnügen mufs, während die Praxis sich mit dem Besondern beschäftigt und auch die richtige Beurtheilung des Einzelnen fodert, wozu eine besondere Geschicklichkeit vorausgesetzt wird: so kann zwar demjenigen, welcher blofs durch die Wissenschaft gebildet ist, Vieles abgehen, was den eigentlich routinirten Mann von Welt ausmacht — dies kann aber den Werth der Wissenschaft selbst nicht verringern; denn was sie dem wirklichen Leben und der dramatischen Kunst, als veredelter Darstellung der Wirklichkeit darbieten kann, nämlich: eine solide und gründliche Erkenntnifs dessen, was die gleichbleibende Basis zu jeder besondern Menschenbildung ausmacht, bietet sie wirklich dar. Von unverkennbarem Nutzen ist also das Studium dieser Wissenschaft für den dramatischen Sänger, der es ja eben mit der Darstellung der menschlichen Natur zu thun hat. Weil nun aber, wie schon erinnert, die Wissenschaft ihrer Natur nach, sich blofs in Begriffen bewegt, und es nicht mit speziellen Fällen der Wirklichkeit zu thun hat, so mufs der dramatische Sänger mit diesem Studium der philosophischen Wissenschaften, das Studium der Geschichte der Menschheit verbinden; das, was er dort abstrakt im Systeme fand, liegt hier in seiner Einzelheit in der Wirklichkeit vor ihm; dort lernte er — was der Mensch sein soll, hier — was er wirklich ist. Mit forschendem Beobachtungsgeiste mufs er aber nicht blofs prüfen was die Weltgeschichte ihm von der Vergangenheit darbietet, er mufs auch selbst die Menschheit in ihrer Gegenwart studiren; denn sein Reich der Wirksamkeit ist die Gegenwart; in ihr stellt er uns musikalisch-dramatische Bilder der veredelten Wirklichkeit dar. — Aus der Sinnenwelt nimmt der Dichter seine Karaktere entweder geradezu, oder er erhebt sie ins Ideal. — Des dramatischen Sängers Werk ist es, sie auf der Bühne zu verwirklichen, die todten Formen des Textbuches und der Partitur ins wahre Leben zu rufen.

Da nun der Dichter seine Gebilde aus dem Leben der Völker entnimmt, so mufs auch der darstellende Künstler mit dem geistigen und formellen Leben derselben vertraut sein, damit er den gegebenen Karakter im Geiste nur nach den Sitten und Gebräuchen des Volk's, aus welchem der Dichter seine Gebräuche entnommen, ästhetisch wahr darstelle; so spricht sich z. B. ein ganz verschiedener Geist und Sitte in der Vestalin, Euryanthe, Axur u. s. w. aus; diesen mufs er also ort- und zeitgemäfs wiedergeben, und zwar dadurch, dafs er das Eigenthümliche jener Völker in ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit, Nationalität, Gesichtsfarbe, Kostüme u. s. w. u. s. w., nach den Regeln der Aesthetik nachahmt; denn bei Formen, die unserm gebildeten Publikum anstöfsig oder widrig erscheinen, müssen nothwendig Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit erlaubt sein; in der Kunst wollen wir nicht die Wirklichkeit wie sie oft ist, sondern in veredelter, ästhetischer Form; wir wollen nicht den Menschen in geschmacklosen Modenerfindungen sehen, (es sei denn in der komischen Oper) sondern in einem dem Auge zusagenden Kostüme. — Der Sänger stellt aber nicht blos Karaktere dar, das heifst nach Iffland, er entäussert nicht blofs das Innere des Geistes, den Gang der Leidenschaften, die hohe, einfache, starke Wahrheit im Ausdrucke, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln;

er stellt ihn auch sinnlich in eigner Person vor, und defshalb mufs er auch karakteristische Deklamation, sprechende Mimik, passende Gestikulation und Aktion künstlerisch vereinigen; er mufs ferner Meister in der sogenannten Theaterkunst, kurz wahrer theatralischer Künstler sein. —

Diese Anfoderungen machen wir an den wahren dramatischen Sänger, sofern er auch wahrer Schauspieler sein soll. Deutschland hat zwar bedeutende Sänger aufzuweisen, aber wol die wenigsten genügen diesen gewifs nicht zu hohen Anforderungen auch nur einigermafsen. Die gute Mutter Natur soll hier Alles thun, aus ihrem Schofse sollen auch die Künstler geboren werden; mit den blofsen Anlagen sind ja die mehrsten nicht zufrieden, es ist ja auch leichter und gemächlicher sich gleich zu etwas machen lassen, als sich selbst zu etwas zu machen — ja! ja! das Sprichwort hat seine Richtigkeit: „der Künstler wird geboren." — Nun viel Glück zu diesen Natur-Künstlern! — wir halten es mit Lessing und sagen mit ihm: aber der denkende, wissenschaftlich-gebildete Künstler ist doch noch eins so viel werth, — oder mit Göthe:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nicht; eh' man was Gutes macht,
Mufs man es erst recht sicher kennen.

Jetzt zu dem darstellenden Künstler sofern er Sänger ist, und da fordern wir zuerst, dafs er wahrer Musikus sei, das heifst, dafs er gründliche Kenntnisse von der Tonkunst überhaupt und der Gesangkunst insbesondere besitze; dafs er sein sonores, umfangreiches und biegsames Organ schulgerecht durchgebildet habe, und in jeder Stimmlage Herr desselben sei. Aber auch die Geschichte der Tonkunst, besonders der neuern, darf ihm nicht fremd bleiben, weil er meist Werke aus dieser Epoche auszuführen hat. Diese Foderungen zu rechtfertigen und ihre Richtigkeit nachzuweisen halten wir für überflüssig, da wol jeder Sachkundige unbedenklich dasselbe fodern wird; und doch! — wie vielen Sängern geht diese gründliche musikalische Bildung ab! ist es nicht bekannt, dafs es so manche, selbst berühmt gewordene Sänger giebt, die nicht einmal durch eigne Kraft ihre Rolle einüben können, denen sie im eigentlichsten Sinne eingegeigt oder eingespielt wird, die sich so zu lebendigen Gesangmaschienen herabwürdigen lassen?!

Mögen dergleichen immerhin vom grofsen Haufen wegen ihrer natürlichen Anlagen bewundert werden, mag man den Umfang und Klang (timbre) ihrer Stimme anstaunen; den Namen „Künstler" verdienen sie nicht; ohne wahre künstlerische Bildung sind sie blinde Nachahmer einzelner Meteore die am musikalich-dramatischen Himmel aufleuchten, aber ohne ihr geistigbelebendes Licht, verbreiten sie nur blendenden Schein, und zwängen alle Musik, welcher Zeit, wes Landes und Komponisten, in diese todte, nachgeahmte Form. — Es soll hiermit keineswegs die Nachahmung von Musterbildern getadelt werden — sie ist nothwendig — aber jene Heroen ohne Ueberlegung, vielleicht blos weil sie Epoche machen, und wol gar mit ihren Fehlern nachzuahmen, ist offenbar unkünstlerisch, tadelnswerth. — Wir fodern aber ferner vom dramatischen Sänger, dafs er seiner Muttersprache ganz mächtig sei und seinen Geschmack an den klassischen Dichterwerken seiner Nation geläutert und gebildet habe; denn ohne diese poetische Bildung, ohne diese genaue Kenntnifs der Muttersprache wird er immer ein erbärmlich recitirender Sänger sein und bleiben; Arien und Kavatinen wird er allenfalls absingen, dramatisches Leben wird er nie hineinbringen! — Da wir aber so herrliche Opern von andern Nationen besitzen, die in unsere Muttersprache übertragen, auf deutschen Bühnen gegeben werden, so sollte auch billig der dramatische Sänger die Sprache und den Geist

der Musik jener fremden Nationen studiren, um sie in der Individualität jenes fremden Nationaltypus wiedergeben zu können. Nicht selten hört man z. B. italienische Opern in deutscher Uebersetzung auf unsern Bühnen, und klagt — wenn auch oft die Musik trefflich ist — über Langeweile, Einförmigkeit, Karakterlosigkeit u. s. w. — eine Hauptschuld aber tragen hier, nach unserer Ueberzeugung, die Sänger, welche nun jene rege, lebenvolle, südliche Frische nach ihrer deutschen Art und Sitte vortragen; — allein wenn der deutsche Sänger italische Musik vorträgt, so mufs er, so zu sagen, seine deutsche Haut ausziehen, sich ganz in den Geist der Italiener hineindenken, und gleichsam einen italisirten Vortrag zu erringen suchen. Hierin besteht die grofse Kunst, fremde Musik nationalkarakteristisch vorzutragen; wer jene Musik nicht in der Ursprache zu singen vermag, wird sich diesen fremden Nationaltypus nie zu eigen machen, ja er wird oft nicht eine Ahnung von ihrer wahren Wirkung haben, besonders von italienischer Buffonerie, worin offenbar die Italiener den Deutschen vorausgeeilt sind; wird z. B. diese Buffonerie von deutschen Sängern nicht mit einer gewissen italischen Ausgelassenheit wiedergegeben; dann verliert sie freilich ihre herrliche Wirkung. — Eben so verhält es sich mit der Musik anderer Nationen; jedes Volk spricht sein Inneres auf eigene Weise aus, und dieses Eigenthümliche mufs in der Darstellung wiedergegeben werden. Der Deutsche zeichnet sich besonders vor andern Nationen dadurch aus, dafs er fremde Individualität richtig zu erfassen, zu würdigen und wiederzugeben vermag, das beweist der Sinn für Wissenschaften und Künste aus grauer Vorzeit, und sehr richtig sagt ein deutscher Schriftsteller: „ist es denn nicht, als wären die Seelen der Völker der Vorzeit unter uns auferstanden, da wir ihr innerstes Leben aus ihren Kunstwerken erfassen?“ — und wir können wol behaupten, dafs gerade Deutschland von jeher Männer aufzuweisen hat, wie fast kein Land, welche z. B. im Fache der Schauspielkunst als unvergleichlich dastehen, welche die Geistesprodukte fremder Dichter in jenem fremden Nationaltypus wiederzugeben verstanden; warum sollte nun der dramatische Sänger dies nicht auch in seiner Art erreichen können. Soll fremde Musik im deutschen Publikum Eingang finden, so mufs sie auch mit jener fremden Eigenthümlichkeit vorgetragen werden. — Wir wollen übrigens hiemit — beiläufig bemerkt — keinesweges den gewöhnlichen Rossini & Compagnie das Wort geredet haben; aber es giebt doch so manche herrliche Opern fremder Völker, welche wol verdienten der Vergessenheit entrissen zu werden, und wir sind überzeugt, dafs, wenn sie nur in ihrer Eigenthümlichkeit dargestellt, nationalkarakteristisch gesungen werden, sie gewifs nicht ihren Eindruck verfehlen. —

Mag man nun immerhin unsere Foderungen für übertrieben halten, mag man immerhin sagen: ein solcher dramatischer Sänger hat noch nicht existirt, eine solche wissenschaftliche Bildung geht den meisten Kunstjüngern ab, und dergleichen mehr: das kann durchaus nichts für oder gegen die Sache beweisen; die Kunstphilosophie soll nicht blos sammeln, was sich in der Wirklichkeit findet, nicht blos zeigen was die Wirklichkeit ist, sondern sich über dieselbe erheben und darthun: was Kunst und Künstler sein soll, welches höchste Kunstziel der aufstrebende Jünger erringen soll, welche Bahn er zu wandeln hat, um dem Kunstideale des wahren dramatischen Sängers nahe zu kommen.

H—e. G. O. N—g.

III. Korrespondenz.

(Eingesandt.)

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper.

Vorbericht.

Die in dieser Zeitung ausgesprochene Ansicht über Agnes von Hohenstaufen hat gewifs bei jedem Leser gespanntes Interesse erweckt. Es ist nicht zu läugnen, dafs Herr L. Rellstab, der Verf. jenes Aufsatzes, hier wie in frühern Recensionen spontinischer Opern mit ungemeiner Leichtigkeit und vielem Witz seine Ideen entwickelt hat; diesmal aber scheint es doch nöthig, ein paar ernste Worte dagegen zu reden. — Kein Mensch, und sei er ein noch so ausgezeichneter Künstler, steht über der Kritik, auch Herr Spontini nicht; dadurch dafs er öffentlich produzirt, setzt er sich nothwendiger Weise auch öffentlicher Beurtheilung aus. Kein Künstler, und sei er ein noch so ausgezeichneter Mensch, ist vollendet, auch

Herr Spontini nicht; errare humanum est. Dafs also an spontinischen Werken Manches sein mag, was vor dem Richterstuhle der Kritik nicht bestehen kann — gern geben wir's zu; sie theilen hierin das Loos Aller. Aber es kommt auf die Art an, wie dergleichen Tadel vorgebracht wird. In der hiesigen vossischen Zeitung hat Herr Rellstab in seinen Beurtheilungen über Alcidor, Nurmahal und Olympia eine Trilogie geliefert, die ein höchst ergötzliches Repertorium kecker Laune und geistreicher Satyre bildet; so wenig wir mit dem Inhalte einverstanden waren, so interessant war uns doch die Art des Ausdrucks. Für die vossische Zeitung erscheint nun eine solche Theaterkritik ganz genügend; nicht so für die berliner musikalische, welche ernstern und höhern Zwecken gewidmet ist. Herr R. hat aber, wie wir gleich nachher entwickeln werden, in seinem Aufsatze: „über Spontinis neueste Oper" wirklich nichts Anderes geliefert, als eine vossische Zeitungs-Recension im vergröfserten Maafsstabe. So viel vorläufig über den Angriff — jetzt noch ein Wort über die Vertheidigung. Sie soll keine Apotheose Spontinis werden; im höchsten Grade jammervoll waren all' die Schreibereien, welche im vergangenen Jahre der Aufsatz des Herrn Dr. Frank über Kortez veranlafste. Kein Mensch nahm sich die Mühe zu prüfen. Alles schrie durcheinander: der unübertreffliche Spontini! Der Komponist von Jery und Bätely! Der Student aus Breslau! — und verdammte. Das ist nicht die Art, ein angegriff'nes Werk wieder zu Ehren zu bringen. Man widerlege; man konnte es, und that es nicht. — Der nachstehende Aufsatz wird sich weder in Lobeserhebungen über Spontini erschöpfen, noch eine eigentliche Recension seiner Agnes von Hohenstaufen enthalten; vielmehr eine möglichst sorgfältige Widerlegung der Rellstabschen Kritik, die ich Punkt für Punkt, und hoffentlich siegreich, zu bestreiten gedenke. — Vor Allem aber gehen wir doch endlich von der verkehrten Meinung ab, als könne irgend eine Recension auf der ganzen Welt dem Recensirten durch Tadel schaden, durch Lob nützen. Alle Kunstwerke und alle Kritiken darüber, haben nur Einen Zweck: uns die durch Abstraktion von vorhandenen Schöpfungen gebildete Ur-Idee eines in allen Theilen absolut vollendeten Kunstwerkes näher zu bringen. In dieser Hinsicht kann jede mit Freimüthigkeit ausgesprochene und durch Gründe unterstützte Meinung nur förderlich sein, und so ist's auch die des Herrn Rlb., indem sie Vehikel zu weitern Diskussionen über die Sache wird. — Schliefslich glaube ich dem Publikum das Bekenntnifs schuldig zu sein, wie mir der Herr Redakteur mit der gröfsten Bereitwilligkeit schleunigste Aufnahme und gänzlich unveränderten Abdruck dieser Antikritik in seinem Blatte zugesagt hat. Er würde ohne das geringste Bedenken vor zwei Jahren auch einem Aufsatze Raum gegönnt haben, der mit eben so viel Eifer gegen Spontini geschrieben wäre, als es der nachstehende für ihn ist. Einer solchen Handlungsweise gegenüber mufs alles thörichte Geschrei von Partheilichkeit und Selbstsucht verstummen. Seinem gegebenen Worte treu wird Herr Marx hoffentlich auch diese Zeilen unverändert abdrucken lassen.

H. Dorn.

*** *** ***

Herrn Rellstab's Meinung über Spontinis Agnes von Hohenstaufen ist: „dafs dieses Werk ein durchaus von Anfang bis zu Ende ganz mifslungenes zu nennen, und zwar in einem Grade mifslungen, wie wir noch kein Beispiel haben." Zur Bekräftigung dieses Urtheils werden mehrere und zwar zunächst die Raupachsche Dichtung angehende Gründe aufgeführt. „Für die grofse Oper sind historische Stoffe völlig unbrauchbar; sie mufs aus der Mythe schöpfen; denn die historische, scharfe Bestimmtheit widerstrebt durchaus der Allgemeinheit der Empfindungswelt, welche in der Musik vorherrschen soll." Herr Rlb. macht hier eine Distinktion zwischen dem, was wir wissen und was wir sehen. Auf der Bühne fällt dieser Unterschied fort. In dem Augenblicke, wo Iphigenia auf Tauris ihren Bruder opfern will, sind wir eben so fest von der Wirklichkeit der Handlung überzeugt, als wenn wir einen deutschen Kaiser auf den Brettern agiren sehen, von dem uns auf der Schule gesagt wurde, er habe von dem bis zu dem Jahre regiert, eine geborne Prinzessin von ... zur Gemahlin gehabt u. s. w. Das Theater wird zum Gemälde. Wir fragen nicht mehr: ist's wirklich geschehen? Wir sehen, dafs es geschieht; für den Moment ist's mit der schärfsten historischen Bestimmtheit da. Oder haben wir Herrn Rlb. mifsverstanden? Ist seine Meinung, dafs man historischen Personen nichts unterschieben dürfe, was sie nicht wirklich gethan hätten? Welchen Vorzug kann hier der Novellist vor dem Operndichter haben, da jener gerade nur aus Wahrheit und Erfindung seine Werke zusammensetzt? Kortez und Olympia sollen ferner nur „historisch scheinen," das Geschichtliche darin nur „zufällig" sein. Um nur bei Einem stehn zu bleiben, wo liegt denn im Kortez das Mythische? Unmöglich will Herr Rlb. diesen Ausdruck anders als im reinen Gegensatz mit dem Geschichtlichen genommen haben, (denn die Götzendienerei der Mexikaner, worauf er Bezug haben könnte, ist hier sehr untergeordnet) und so spräche sich diese Ingredienz in der Person der nicht

historischen Amazily aus; aber gerade diese ist die schwache Seite, die partie honteuse der genannten Oper; während Jouy die Scenen, welchen ein wirkliches Factum zum Grunde liegt, zu wahren Glanzpunkten derselben erhoben hat, z. B. die offenbar ausbrechende Verschwörung gegen Kortez und die Art, wie er das bange, empörte Heer zur Pflicht zurückruft. Endlich führt Herr Rlb. zur Bekräftigung seiner Opposition gegen die Brauchbarkeit historischer Stoffe für die grofse Oper mehrere Beispiele an: Oedip, Alceste, Medea u. s. w. Aber eben so viele und noch mehrere lassen sich dagegen setzen; da gerade der Dichter, welcher der eigentliche Schöpfer der grofsen Oper ist, Metastasio, fast nur historische Stoffe zu seinen Süjets gewählt hat. Artaserse, Adriano in Siria, Demetrio, Olympiade, Ipsipile, und im zweiten Bande: Ezio, la clemenza di Tito, Siroe, Catone in Utica und die einzige mythische: Didone abbandonata. In neuerer Zeit war es Mehul, der seine gröfsern und besten Werke gleichfalls auf historischem Gebiete fufste. Endlich aber, wohin sollen wir romantische Opern, wie Euryanthe, rechnen, in welchen doch auch geschichtliche Personen vorkommen? und warum nicht Agnes von Hohenstaufen geradezu in die Zahl romantischer Opern setzen, wie jene?

Herr Rellstab geht nun die einzelnen Scenen durch. Zum Schlusse der ersten erwartete er einen Abzug ins Feld. Das soll ja ungemein rasch geschehen! Der Kaiser hat so eben auf dem Reichstage den Krieg gegen Sicilien erklärt, und nun soll die ganze Versammlung auch schon marsch — und reisefertig sein. Die darauf folgende Arie nennt Herr Rellstab „aufs ungeschickteste hineingeflochten" und führt Glucks Alceste als Muster einer Oper an, worin uns die Arie wahres Bedürfnifs wird. Auch hierin sind wir mit Herrn Rellstab nicht einverstanden. Die Arie ist in der Oper nicht das, was der Monolog im Drama. Dieser wird nie in Gegenwart Andrer Statt finden, wohl aber jene. Die Empfindungen Herzog Heinrichs bilden hier einen sehr treffenden Kontrast zu der grofsen ihn umgebenden kriegerischen Versammlung; er schildert das Glück der Liebe und Heimkehr, und wohl mancher unter den Anwesenden mag ihm im Herzen beistimmen — keiner aber ist so kühn, dies in Gegenwart des Kaisers auszusprechen. Darum ist's höchst löblich, dafs diese Arie ohne Begleitung des Chors gesungen wird. Alles schweigt, doch Heinrichs Wort ist Repräsentant von dem, was jeder tief empfindet. — Die Form der Arie mit Chor kannte der Dichter wohl, denn er wendet sie gleich darauf bei der Kaiserin an, und hier sehr zweckmäfsig. Allerdings ist ihr Gesang nur Wiederholung des schon da gewesenen; aber vergessen wir nicht, dafs Agnes von Hohenstaufen eine Fest- und Gelegenheits-Oper ist — es mufsten sich alle Personen darin glanzvoll zeigen können, und so viel ist gewifs: im ersten Akte findet sich keine bessere Gelegenheit der Kaiserin eine Arie in den Mund zu legen, als gerade diese. Es ist ein imposantes Gefühl, die Herrscherin im Kreise der Vasallen zu sehen, wie sie Heinrichs Worte, den durch dieselben vielleicht erregten Eindruck verlöschen will, und nun selbst die Grofsen des Reichs zu gemeinsamer Anstrengung aufruft; denn ihretwegen soll ja eigentlich der ganze Zug unternommen werden. — Wie aber ist es Herrn Rellstab möglich, eine glucksche Oper als Muster für die innere Einrichtung des Textes anzuführen? und nun gar Alceste, welche noch obendrein in der Anlage des Sujets zu den schwächern gehört? Die Arie soll eine Resolution enthalten; nachdem das vorangehende Recitativ bis zu einer gewissen Höhe gesteigert worden, setzt sie dem Ganzen die Krone auf. In den gluckschen Opern aber ist die Arie durchweg nur eine Konzentration des schon im Recitativ Ausgesprochenen, oft sogar mit denselben Worten. Als Beispiel führen wir die grofse Scene der Alceste im Tempel, an. Der Chor hat sie verlassen, nachdem durch das Orakel allem Volk das einzige Mittel zur Rettung des Königs bekannt gemacht worden. Grofses Recitativ, worin sie die verschiedenartigen Gefühle, welche sich in ihr zusammendrängen, ausspricht; endlich der Gedanke an die Möglichkeit der Wiedergenesung des Gemahls, und ihr fester Entschlufs, sich selbst dem Tode zu weihen. Nun folgt erst die Arie, deren Worte jedoch nur eine Bekräftigung ihres Vorsatzes enthalten. Sie ruft die Götter zu Zeugen an, und gedenkt der Wonne den Geliebten gerettet zu haben, was bereits in dem vergangenen Recitativ geschehen ist. Eine Arie war hier freilich Bedürfnifs, denn mit dem Recitativ konnte der Akt füglich nicht schliefsen; aber das Recitativ ist zu weit hinausgesetzt, und berührt schon den Punkt, welcher eigentlich erst die Existenz der Arie bedingte. Als ein Beispiel dagegen, wollen wir die Arie der Olympia im dritten Akt betrachten. Kassander ist frei, aber auf ewig für sie verloren, denn dem Mörder des Vaters darf die Tochter nicht Liebe schenken. Das Recitativ schliefst mit den Worten:

> Wenn die Götter gebieten, dafs ich ihn vergesse,
> Ha! vermag dies mein liebend Herz?

Nun folgt die Arie. Zuerst ein kurzes Gebet um Kraft zu ihrem Vorhaben, und dann

die bestimmte Erkläruug, sich von Kassander abzuwenden. Hier ist die Arie also nicht Rekapitulation des im Recitativ Ausgesprochenen, sondern — obwohl bedingt durch jenes — steht sie dem Inhalte desselben schnurstracks entgegen. Bei all der Verehrung für Gluck, die wir mit Herrn Rellstab theilen, macht uns seine Musik doch nicht blind gegen die Fehler des Textes. — Aber zurück zur ersten Scene unsrer Oper. Herr Rellstab führt jetzt sechs Zeilen des raupachschen Gedichts an, die er eine „diplomatische Konversation" nennt. Wir erfahren aber aus denselben, dafs Agnesens Vater Heinrichs Liebe begünstigt, jedoch auch erst nach dem Reichstage die Verbindung einleiten will; darauf giebt der Kaiser Befehl, den französichen Gesandten einzuführen, indem er dem Pfalzgrafen vorläufig sagt, der König von Frankreich wünsche mit ihm in Freundschaftsverhältnifs zu treten. Das alles, als zum Verständnifs der Handlung nothwendig, ist in sechs Zeilen ausgesprochen, und ganz gut recitativisch behandelt worden. Lyrisch sind die Worte freilich nicht, aber das ist im Recitativ gar nicht erfoderlich; sie sind komponirbar. Indessen kommt der arme Dichter überhaupt schlecht fort; denn gleich darauf wird in der zweiten Scene eine Stelle deswegen für verwerflich erklärt, weil der Chor die beiden letzten Zeilen wiederholt. Die Worte, welche der Kaiser gesagt hat, sind nämlich:

Preiswürdig ist, wie deutsches Rebenblut,
Auch deutsche Schönheit, deutscher Heldenmuth.

Der Chor ruft's jubelnd nach, und begiebt sich fort zum Feste, wo der französiche Gesandte die Wahrheit dieser Worte erkennen soll. Das nennt Herr Rellstab den Chor „auf wenig bedeutende Art" einführen; und doch ist's nichts Anders als der sehr natürliche Ausbruch deutschen National-Stolzes, durch den Kaiser selbst und die Anwesenheit des fremden Volks-Repräsentanten geweckt, und um so kräftiger wirkend, je mehr er sich stricte an des Kaisers eigne Worte hält.

In der dritten Scene seh'n wir Philipp, den Bruder des Kaisers, mit Heinrich von Braunschweig im geheimen Gespräch. Ersterer beredet den Freund, ihn zu Agnesen nach Schlofs Stahleck zu begleiten. Dies ist Herrn Rellstab aufgefallen; er findet das Gegentheil — wenn nämlich Philipp dem Waffenbruder abrathen würde ihm zu folgen — natürlicher. Eine solche Situation ist freilich denkbar, aber sie schliefst die hier aufgenommene nicht aus. Des Kaisers Verbot mufs doch wohl sehr strenge sein, und Heinrich fühlt, dafs es beinahe wie offenbarer Trotz aussähe, es gerade nun zu übertreten, wo der Streit zwischen Welf und Waibling auf's Neue zu entbrennen droht. Auch würde im entgegengesetzten Falle das grofse Interesse verloren gehen, welches wir jetzt diesem Freundschaftsbunde schenken, wo des Kaisers eigner Bruder den Gefährten überredet, dem Kaiser ungehorsam zu sein. — Abermals tadelt Herr Rellstab die Diktion. Als Probe führt er gleich die ersten Worte an:

Du hörtest sagen:
Mein schnellstes Rofs
Soll flugs mich tragen,
Nach Stahlecks Schlofs. —

Das soll unmusikalisch sein. Freilich wär' es das, wenn Heinrich geantwortet haben würde: „Dann rathe ich Dir, Deine Grauschimmel-Stute satteln zu lassen." Er sagt aber:

O grüfse, grüfse
Von mir die süfse,
Die schöne Maid!

Auch lassen Philipp's Worte gar keine andre Deutung zu, als: „und Du hättest mir Nichts aufzutragen? Du weifst doch, dafs ich nach Stahleck hin mufs?" Den Satz:

Ja, die Natur gab Dich dem Waiblings-Stamme,
Die Freundschaft gab Dich mir.

nennt Herr R. mit Ironie „pathetisch schön." Da kann man wirklich Nichts hinzusetzen. Mir ist diese Stelle durchaus nicht aufgefallen, bei näherer durch Herrn Rlb. angeregten Betrachtung aber ganz passend vorgekommen, und als Schlufs des Recitativs von hinlänglicher Kraft. Doch wie gesagt, über dergleichen Aeusserungen von Seiten eines Kritikers, der obendrein selbst Dichter ist, läfst sich nicht streiten, sondern nur staunen.

Jetzt verändert sich die Scene. Herr R. frägt, was während einer Stunde geschehen sei, und beantwortet dies selbst, indem er in sieben Reihen ein Summarium giebt. Ist das auch eine Kunst? Ich mache mich anheischig, den Inhalt auch der verwickeltsten Oper, in sechs Zeilen zu exponiren, und wenn Herr Rlb. sich Mühe giebt, wird er es sogar mit fünfen abmachen können. Uebrigens ist in den bis jetzt durchgegangenen drei Auftritten hinlänglich geschehen. Der Krieg gegen Sicilien ist erklärt, der französische König stellt sich als sein eigener Abgesandter vor, und Heinrich überschreitet den Befehl des Kaisers. Was aber die Hauptsache ist, wir kennen bereits den Karakter sämmtlicher Personen, ohne dafs sie schon alle dagewesen, oder die Dagewesenen uns von ihrem eigenen Ich unterhalten hätten.

Es folgt nun die vierte Scene. Agnesens Romanze in derselben findet an Herrn Rlb. wieder einen sehr strengen Beurtheiler, aber

gleichfalls ohne hinlänglichen Grund. Die Welle spricht:

Zu dem Meertanz mufs ich eilen.

Hierüber wird ein ungeheurer Lärm erhoben. „Das Wort assonirt mit Meerkatze, und ist absurd.“ Ueber die Assonanz schweigen wir — sie ist da; aber wie kann man darüber auch nur eine Silbe verlieren? Ferner soll das Wort absurd sein, denn nach der Analogie von „Elfentanz“ ist „Meertanz ein Tanz der Meere. Wer heifst denn Herrn Rlb. in „Elfentanz“ ein Analogon von „Meertanz“ finden zu wollen? Wahrscheinlicher wurde es nach der Analogie von „Seebad“ gebildet, also: Meertanz = ein Tanz im Meere *). Der diese Romanze begleitende Chor wird für das Zeichen „eines im Abgeschmackten erfochtenen Sieges“ erklärt, weil nur die Einsamkeit der Sehnsucht trauernder Liebe angemessen ist. Je mehr wir darüber nachdenken, desto unbegreiflicher erscheint uns, dafs es Herrn Rlb. wirklich Ernst mit dem sein kann, was er schreibt. Diese Romanze ist offenbar kein augenblicklicher Erguſs des Gefühls, sondern ein alter Gesang, der den Damen auf Schlofs Stahleck längst bekannt ist, ein Gruſs an den entfernten Geliebten. Der Chor wiederholt nun die letzten Worte, während das Ganze so geläufig ist, dafs fast keine der Begleiterinnen auf Agnesens Solo-Strophen gehörig Acht giebt, indem sie während derselben, im Gespräch begriffen auf- und abgehen. Unmöglich würde Herr Raupach eine trauernde Schöne mit folgenden als von ihr gedachten und als eignes Gefühl hervorbrechenden Worte auftreten lassen:

Als der Zephyr flog vorüber
Bat ich ihn: o bringe, Lieber
Diesen Gruſs dem Süſsen mein!

wenn er nicht den Zuhörer zu dem Glauben bewegen wollte, die arme Kleine sei nicht ganz bei Sinnen. Wie gesagt, dieser Gesang ist eine vielleicht von einem wandernden Sänger erlernte Weise, die gerade für die Situation pafst.

*) Es ist wirklich komisch, über dergleichen grofse Untersuchungen in einer mus. Ztg. anstellen zu müssen; aber wenn Herr Rlb. es nicht verschmäht, in der Beurtheilung eines grofsen dramatischen Werkes solche Bagatellen mit einem unendlich lauten: εὕρηκα aufzutischen, so mufs man wenigstens in der Antikritik hinterdrein zeigen, dafs er doch Nichts gefunden hat.

D.

Den fünften und sechsten Auftritt überspringt Herr Rlb. in der Beurtheilung des Textes. Wir fühlen uns nicht berufen, irgend wie das Fehlende zu ergänzen, sondern nur das Gegebene zu widerlegen. Herr Rlb. geht gleich zu dem Quartett des siebenten Auftrittes über, dessen Text ihm abermals nicht gefallen hat. Er behauptet, Wiederholungen wie die hierin angebrachten kämen zwar in allen Opern vor, aber bei dieser Gelegenheit taugten sie nicht, denn die nachsprechenden Personen würdigten sich zu Papageien herab. Das würden sie allerdings, wenn sie Diener der beiden Hauptpersonen, Heinrichs und Agnesens wären: aber sie stehen ihnen unendlich näher; Heinrichs Busenfreund und Agnesens Mutter, sie erzählen also die Empfindungen jener nicht nach — wie Herr Rellstab meint — sondern sie empfinden dasselbe wirklich mit.

Hat der Herr Berichterstatter vorher zwei volle Scenen übersprungen, so fafst er jetzt das ganze Textbuch von Pag. 27 — 43 auf einmal zusammen, und sagt: „Alles läuft zuletzt darauf hinaus, dafs Heinrich, auf die Galanterie des französischen Gesandten, wie ein unartiger Knabe eifersüchtig wird, das Schwert zieht und, nicht mehr wie billig, vom Kaiser dafür verhaftet wird.“ — Ja, sehr richtig! und der ganze Don Juan läuft zuletzt darauf hinaus, dafs ihn vier Statisten in die Versenkung werfen, auch nicht mehr wie billig. Davon sagt Herr Rellstab nichts, dafs jene 16 Seiten aufserdem drei verschiedene zur Festlichkeit gehörige Chöre enthalten, dann die Erklärung des Kaisers, dafs Agnes Braut des Königs von Frankreich sei; Philipps nur mit Mühe gelingender Versuch seinen Freund Heinrich von unsinniger Gewalthat abzuhalten; Irmengards vergebliche Bitte, die Kaiserin möge in den proklamirten Bund nicht einwilligen; des Königs von Frankreich tändelnde Courtoisie und die schüchterne Agnes, endlich des erzürnten Heinrichs Streit mit seinem Nebenbuhler (ein Meisterstück poetischer Operndiktion) und die Dazwischenkunft des Kaisers. Ist das nicht Stoff genug für das Finale einer grofsen Oper, und für 16 weitgedruckte kleine Oktavseiten? — Herr Rellstab schliefst den Bericht über das Textbuch, nachdem er sein Urtheil nochmals kurz in folgenden Worten ausspricht: „der zweite Akt mufs besser sein, wie der erste; denn schlechter kann er nicht sein.“

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 11. Juli. — Nro. 28. — 1827.

I. Freie Aufsätze.

Einige Bemerkungen über den rhythmischen Vortrag von karakteristischen Gesangstücken, von C. M. v. Weber.

Der verstorbene Kapellmeister Karl Maria von Weber genofs das seltene Glück, dafs er bei seinen Lebzeiten seine grofsen meisterhaften und in ihrer Art einzig dastehenden Werke mit einem Enthusiasmus aufnehmen sah, wie es solchen Werken ziemte, und der ihm ein Bürge sein konnte dafür, dafs sie ihn unsterblich machen würden. Jeder Mensch, Kunstkenner und Kunstliebhaber, Künstler und Nicht-Künstler, alle hingen mit unendlicher Begeisterung an seinen Schöpfungen und priesen mit Einem Munde diese grofsen Ergüsse seines zum Schaffen geeigneten Geistes; aber auch eben so allgemein war die Trauer, als die Nachricht sich mit Gewifsheit verbreitete, dieser grofse Tonsetzer sei zu seinen unsterblichen Kunstverwandten Mozart und Haidn in jene Welt übergegangen. Ein Werk hinterliefs er uns aber noch, das in seiner Art eines der gröfsten ist und stets bleiben wird, ich meine seinen vortrefflichen Oberon, der da, wo er bereits in die Scene ging, mit einem, zur Zeit noch wenigen Opern zu Theil gewordenen Beifall aufgenommen wurde. Aber auch nicht minder grofs und ausgezeichnet sind sein Freischütz und Euryanthe, welche letztere unbezweifelt durch Karakterisirung und Kraft sich vor den übrigen rühmlichst auszeichnet, was auch viele vortreffliche Recensionen früher über dieses grofse Werk würdig ausgesprochen haben. Was Hrn. v. Webers Werke vorzüglich so hebt und allgemein ansprechend macht, ist die, mit sicherer Hand durchgeführte Karakterzeichnung; aber dieser Vorzug der Werke an sich ist es eben, der die Aufführung derselben nicht um ein Kleines erschwert. Am meisten wird derjenige dieser Meinung beipflichten, der diese Opern gleich mir von den ersten Proben bis zur Aufführung mit dem Vorsatze geleitet hat, dem Komponisten wie dem Zuhörer zu genügen.

Von dieser Ansicht ausgehend und dabei zugleich fest überzeugt, dafs nichts mehr einem Tonstücke schade, als das sogenannte Vergreifen der Tempi, fühlte ich mich veranlafst an Weber zu schreiben, als Euryanthe hier in Leipzig den 2ten März 1824 zum erstenmale aufgeführt werden sollte. Ich bat damals den Komponisten, mir ein Verzeichnifs der Tempi zu schicken, wie sie, nach Maelzel's Metronom berechnet, ihm beim Entstehen dieses Werkes vorgeschwebt hatten. Unverzüglich sah ich mein Gesuch erfüllt; aber ausserdem sandte er mir noch einige treffliche Bemerkungen über das, diesem Aufsatze zur Aufschrift dienende Thema mit, die ich mit dem damals an mich gesendeten eigenhändigen Briefe hier mittheile. Dafs dieses Wenige keinem Leser dieser musikalischen Zeitschrift unangenehm sein werde, glaube ich darum um so mehr, weil der selige Weber von Allen in seinen Werken geliebt wurde, und weil gewifs jeder diesem grofsen Manne zutrauen wird, dafs nur Erfahrungs-, und geprüfte Erfahrungssätze über diesen Gegenstand aus seiner Feder fliefsen konnten, und

weil sie endlich Manchem von grofsem Nutzen sein können. Der folgende Brief ist darum mit von mir bekannt gemacht worden, weil in demselben Herr von Weber seine Meinung ausspricht, wie die folgende Abhandlung anzusehen sei.

Heinr. Aloys Praeger,
Musikdirektor des Leipziger Stadttheaters.
Leipzig, den 23. Juni 1827.

* * *

Ew. Wohlgeboren

haben mich durch Ihre freundliche Anfrage zu einer Arbeit veranlafst, die ich schon lange vornehmen wollte, hätten mich nicht immer dringendere Arbeiten davon abgehalten. Ich bin Ihnen nicht nur dafür, sondern besonders auch dadurch zu herzlichem Dank verpflichtet, dafs Sie sich meiner Oper mit so vieler Wärme annehmen. Nun ich die Sache gemacht habe, ist es mir erst eingefallen, dafs Sie wohl das Recht hätten, meine Bemerkungen dazu übel zu nehmen; wenn Sie nämlich voraussetzen, als wolle ich Sie dadurch belehren. Davor will ich mich hiermit auf's feierlichste verwahrt haben. Es ist mir immer angenehm gewesen, selbst das, was ich schon recht gut wufste, auch von Andern eben so angesehen zu wissen. Betrachten Sie es also als ein Gespräch zwischen uns Beiden, das sich zufällig auf das Papier verirrt hat, und glauben Sie mich mit aufrichtiger Hochachtung und Dank

Ew. Wohlgeboren
ergebensten
C. M. von Weber.

Dresden, d. 10. März 1824.

Mit diesem Briefe erhielt ich das erbetene Tempi-Verzeichnifs, an dessen Ende sich noch folgender Aufsatz befand:

* * *

Ich erlaube mir noch einige Bemerkungen überhaupt, die sich unwillkührlich bei vorstehender Arbeit aufdrängten.

Die Individualität des Sängers ist die eigentliche unwillkührliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leichtbeweglichen, biegsamen Kehle, und der eines grofsartigen Tones — werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben. Der Eine gewifs durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere: und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maafsstabe die von ihm angegebenen Gradationen der Leidenschaft richtig aufgefafst und wiedergegeben haben. Dafs nun aber der Sänger sich nicht zuviel gehen lasse, und blofs das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten. Namentlich bei dem eigentlichen Passagenwesen ist es nothwendig darauf zu sehen, dafs nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstücks leide. Wer zum Beispiel die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dafs die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstücks erkältet werde. Wer die rachesch äumende Arie der Elvira im Opferfest, nicht auch ebenso singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie wegläfst, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio dem Hörer giebt.

Es wird überhaupt immer die schwierigste Aufgabe sein und bleiben, Gesang und Instrumente so in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes zu verbinden, dafs sie in einander schmelzen, und letztere den erstern heben, tragen, und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern: denn, Gesang und Instrument stehen ihrer Natur nach im Gegensatze. (sich entgegen).

Der Gesang bedingt durch Athemholen und Artikuliren der Worte ein gewisses Wogen im Takte; dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) theilt die Zeit in scharfen Einschnitten, gleich Pendelschlägen. Die Wahrheit des Ausdruckes fodert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten. Der Takt, das Tempo, soll nicht ein tyrannisch hemmend — oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt

kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung foderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen.

Durch das hier Gesagte glaube aber ums Himmels willen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, die einzelne Takte nach Willkühr verzerrt, und dem Zuhörer eine eben so unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmafsen sich gewaltsam verrückenden Gauckler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten darf nie das Gefühl des Rückenden oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also — in musikalisch und poetischer Bedeutung — nur Perioden- und Phrasenweise geschehen: bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks. In einem Duett z. B. können zwei miteinander kontrastirende Karaktere auch verschiedene Karakterisirung ihrer Gefühlsweise fodern.

Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der Vestalin kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, dagegen die Reden des Licinius mit fortströmender Gewalt — gegeben werden; desto anschaulicher werden die Karaktere hervortreten, desto gröfser die Wirkung sein. Für alles dieses haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel.

Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Mifsgriffe verhütende Metronom, noch die so höchst unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um vieles weiter auszuführen versucht sein könnte, warnten mich nicht aufgedrungene Erfahrungen, in Folge deren ich sie jetzt schon als überflüssig und nutzlos betrachte, und gemifsdeutet hoffe.

Mögen sie nun aber dastehen: einzig veranlafst durch freundliche Anfrage.

Dresden, im März 1824.

Karl Maria v. Weber.

II. Recensionen.

Der Streit zwischen der alten und neuen Musik, enthaltend Nägeli's Beurtheilung der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche, nebst der Erwiederung des Verfassers, so wie Gottfried Webers Ansicht über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten, so wie des guten Neuen. Breslau, bei C. G. Förster. 1826.

Eine Streitschrift, zu Gunsten unserer heutigen Musik, gegen die Musik früherer Jahrhunderte, namentlich zu Gunsten der Ansicht des bekannten Herrn Hanns Georg Nägeli, als Verfechters der neueren Musik, gegen die Ansichten des Verfassers der Schrift: „Die Reinheit der Tonkunst," u. s. w. oder vielmehr gegen diesen Verfasser selbst, gerichtet.

Es wird darin, nach einer kurzen Vorrede zuvörderst als Nr. I., (Seite 1.) Hanns Georg Nägeli's vor geraumer Zeit in einem öffentlichen Blatte erschienene Recension der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst, buchstäblich wieder abgedruckt. — Dann als No. II., (Seite 40.) die, vom Verfasser der genannten Schrift, in demselben Blatte gelieferte Vertheidigung seiner Ansichten, diese aber auf jeder Blattseite mit einer grofsen Menge gegnerischer, zum Theil höchst bitterer Anmerkungen von Seiten der anonymen Herausgeber begleitet. — Als No. III., folgt dann (Seite 64.) Herrn Nägeli's Replik aus ebendemselben Blatte — und, man weifs nicht warum, wird zuletzt (Seite 70) als No. IV., auch noch ein, aus dem 11. Heft der Cäcilia, S. 184 u. f. f. herausgerissenes Fragment der Abhandlung von C. Weber: „über das Wesen des Kirchenstyls,

abgedruckt, vielleicht weil aus einigen dort ausgesprochenen Aeufserungen hervorgeht, dafs Weber den ausschliefslichen Lobpreisern des Alten nicht beistimmt. — Diesem Allen folgt sodann (S. 76.) noch ein „Anhang," bestehend aus A., „Nägeli's Aeusserungen über den Choral" (abgedruckt aus der Nägeli'schen Gesangbildungslehre, im Anhange Seite 229, und aus seiner Chorgesangschule S. 35) wieder mit einem „Zusatze" (S. 82) — B., aus einem Abdrucke der nägelischen Ankündigung seiner herauszugebenden „Siona, einer Auswahl klassischer Chorgesänge;" (S. 83) — C. (S. 86) einem Wiederabdrucke von Rochlitzens Beurtheilung der neuen Ausgabe der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst (vielleicht darum, weil Hr. Rochlitz hier Hrn. Thibauts Auffoderung zur Zurückführung der alten Kirchentonarten und den grofsen Versprechungen, die man sich davon mache, widerspricht;) D., einer „vergleichenden Beurtheilung der neuen Auflage der mehrgenannten Schrift mit der alten, von einer anderen Hand" (Seite 95) und endlich E., einer so betitelten „Hauptübersicht des ganzen Streites und Andeutung besserer und würdigerer Strebepunkte;" (S. 107.) wieder mit einem „Nachtrag zum Anhange, in Beziehung zu den Stellen sowol in der Schrift: die Reinheit der Tonkunst — selbst, als in deren Beurtheilungen über die Volkslieder und das Studium derselben," (aus Nr. 87. des Konversationsblattes abgedruckt.) S. 122.

Wenn die vorliegende Schrift, wie schon aus dem vorstehend verzeichneten Inhalte hervorgeht, eine Parteischrift, und zwar eine, speciell zu Gunsten des Herrn Nägeli gegen die Schrift: „die Reinheit der Tonkunst" gerichtete ist, so ist hiergegen an sich selbst gar Nichts einzuwenden, wohl aber gegen die unaufrichtige und verkappte Art, wie sie es ist. Will Einer eine Parteischrift schreiben, nun so sei er so gerade und ehrlich, sie auch eine Parteischrift zu nennen, und ihr nicht den Aushängeschild einer unparteiischen Prüfung voranzusetzen, mittels der speciösen Firma: „Herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten wie des guten Neuen," eine Firma, welche, den Schein der unbefangensten Impartialität tragend, ein Zutrauen zu gewinnen sucht, welches die Schrift nicht in Anspruch zu nehmen hätte, wenn sie sich für das gäbe, was sie wirklich ist.

Es wollen die Herrn Herausgeber (wie sie es sich in der Vorrede S. II zur Aufgabe machen, und es „ein gewifs nicht unverdienstliches Unternehmen" nennen) die Stimmen für und wider die alte Musik sammeln und zusammenstellen, damit jeder sich von der Sache unterrichte und nach eigner Einsicht urtheile. Sie haben aber nichts anders gesammelt und zusammengedruckt als: vordersamst getreulich Alles was der Herr Hanns Georg Nägeli in der befraglichen Beziehung, theils wider die Thibautsche Schrift, theils auch selbst als merkantilische Subscriptions-Anzeige einer bei ihm erscheinenden Sammlung von Chorgesängen à 2 Rthlr. 12 Gr. sächs. — hat drucken lassen; — dann mehrere, ihres Dafürhaltens hier mit-entscheidende Aeufserungen theils genannter, theils ungenannter Personen, und endlich zwar auch Thibauts Vertheidigung seiner Ansicht, diese aber, und zwar nur allein diese, mit einer grofsen Anzahl der bittersten Rand-Anmerkungen begleitet, welche, dem befeindeten Verfasser unaufhörlich und fast bei jedem dritten Worte in die Rede fallend, ihn möglichst empfindlich mifshandeln, ja, ihn auch zu persifliren suchen, um auf seine Kosten den befreundeten Herrn Hanns Georg Nägeli möglichst hoch in die Wolken zu stellen durch Phrasen, wie z. B, folgende S. 49. „Der Verfasser (der Schrift: „Die Reinheit der u. s. w.") hat es weit gebracht im Absprechen und Erdichten! — Jeden, der Nägeli's Bestrebungen nur einigermafsen kennt, mufs ein solches Geschreibe mit Indignation gegen den Schreiber desselben erfüllen. — — So spricht man nicht mit einem Künstler von dieser Stufe! (nämlich mit Herrn Nägeli, — das soll also Ernst sein;) — welch ein grofses Licht müssen Sie

sein!“ (nämlich Hr. Thibaut) soll also Ironie sein; u. dgl. m.

Ferner wird diesem Letztern zum Vorwurfe gemacht, dafs er gewissenlos und irreligiös genug gewesen, in seiner Streitsache mit Nägeli einen — Bibeltext (Apostelgeschichte Kap. 19. Vers 23—28) wörtlich anzuführen und so mit der Bibel Mifsbrauch zu treiben —! „Wir halten aber es, zum wenigsten gesagt, für höchst unschicklich, in dergleichen Streitsachen Bibelstellen zu citiren oder gar abdrucken zu lassen. Es ist dies einer der verwerflichsten Mifsbräuche der h. Schrift, der von jeder christlichen Censur verhütet und verpönt werden sollte.“ —!—

Die Herren Verfasser (wenn es anders wirklich mehrere sind, und nicht, wie fast zu muthmafsen, nur Einer, den wir wohl errathen, aber nicht nennen mögen) befolgen, wie man aus den vorstehend angeführten wenigen Probestücken sieht, aufs Schulgerechteste die Regeln der, auf dem litterarischen Felde neuerlichst eingeführten Taktik. (wie sie unter andern namentlich vor Kurzem auch gegen Gottfried Weber getrieben worden war, als er die Unächtheit mehrerer, Mozarts nicht würdiger Stellen des sogenannten Mozartschen Requiem, gegen eine halbe Welt von blindgläubigen Fanatikern ganz allein stehend, so lange zu behaupten gewagt, bis die wirkliche, ja gröfstentheilige Unächtheit nunmehr durch die von A. André bekannt gemachten Aufschlüsse historisch urkundlich nachgewiesen dasteht.) — Man fängt nämlich, ohne sich weitläufig in Gründe für und wider die gegentheilige Meinung seines Gegners einzulassen, weit erfolgreicher damit an, jene Meinung als ausgemacht ketzerisch vorauszusetzen und dem Gegner ohne Weiteres zum Verbrechen anzurechnen, dafs er wage, solche Meinung zu haben und gar auszusprechen; wobei es einem dann nebenbei auch nicht darauf ankommen darf, ihm auch noch wirklich falsche Meinungen und Aeusserungen fälschlich unterzuschieben, die er nie geäussert, nie gehabt, und welche, je ärger man sie durch Uebertreibung und untreue Darstellung entstellt, sich desto leichter als absurd darstellen lassen. Gebraucht man sodann fleissig gewisse Phrasen, wie z. B. „Indignation erregend,“ u. dgl., ruft fleifsig Zeter und Morjo über den angeblichen Frevler am Heiligthum, ruft recht laut alle Gutgesinnte zum Beistand auf gegen den angeblichen Schänder der Bundeslade, ja, ist einem selbst die Religion nicht zu heilig, um gerade ihre Heiligkeit als Mittel zu gebrauchen, auch noch das Heer der religiösen Fanatiker aufzuhetzen gegen den Schriftsteller, der vermessen genug war, zur Vertheidigung seiner Meinung über einen Kunstgegenstand — — einen Text aus der heiligen Schrift anzuführen — und umhüllt man sich bei diesem Allen mit dem Kostüme eines unbefangenen, parteilosen Streiters für Kunst und Altar, und treibt man dies alles noch obendrein unter dem Schilde weiser Anonymität, welche den sogestalten Kämpfer nicht nur gegen Hieb und Stich unbedingt sichert, sondern ihm sogar die Mühe spart, über sein eigenes Benehmen vor der Welt zu erröthen — dann müfste ja doch die Sache, welche man mittels solcher Taktik vertheidigt, gar zu schlecht sein, wenn man es durch solche ungleiche Mittel nicht wenigstens soweit bringen sollte, wenn auch nicht diese Meinung zu vertheidigen und zu begründen, doch die gegentheilige und ihren Verfechter in den Augen der Einfältigen zu verketzern und denjenigen Theil des lieben Lesepublikums, welcher an Diatriben dieser Gattung mehr Gefallen, als Lust zum Selbstdenken findet, wenigstens auf so lange Zeit gegen den also befeindeten Gegner einzunehmen, bis demnächst die Stimme der Besseren und die der Wahrheit, die falsche Stimmung wieder aufhebt, was doch immer am Ende nicht ausbleibt, indem selbst auf den nicht selbstdenkenden Theil der Menschen der Besserdenkende am Ende doch immer überwiegendere Superiorität ausübt, als die Gegenpartei.

Ueber den Fond der Sache selbst, d. h. über die Frage, welche den Gegenstand

oder vielmehr nur die Veranlassung der vorliegenden Streitschrift bildet, nämlich über den Vorzug der älteren Musik vor der neueren oder dieser vor jener ein Urtheil auszusprechen und zu begründen, würde hier der Ort nicht sein; wohl aber haben wir geglaubt, über die Art und Weise der vorliegenden Streitführung, zur Steuer der Wahrheit und des Rechten, das Obige aussprechen zu müssen, um den Standpunkt anzudeuten, aus welchem man das vorliegende Schriftchen betrachten, und auf das Gewicht aufmerksam zu machen, welches man auf die im äufseren Gewande eines Urtheilsspruches ausgebotenen Angriffe zu legen hat. 22.

Grand Divertissement pour le Pianoforte par Henry Dorn. Opus 3. Pichler in Frankfurt am Main. 20 Sgr.

Sein erfreuliches Talent und technische Uebung in der Aus- und Fortführung eines Tonsatzes bewährt der Komponist auch im vorliegenden Rondo; von beiden Seiten her hat es sich zu einer für viele Liebhaber gewifs angenehmen Erscheinung ausgebildet. Der Unterzeichnete darf aber nicht unbemerkt lassen, dafs ihm neben dem leichten Talent auch eine Art von Leichtfertigkeit sichtbar zu werden scheint, die vielleicht der gefährlichste Abweg für einen Künstler ist, da sie mit aller Verführung der Bequemlichkeit und zahlreicher augenblicklicher Erfolge von dem ernstlichen Fortstreben, ja endlich sogar vom Glauben an dem Ernst und der Wahrheit des Kunstberufs abführt. Wenn ein Künstler sich selbst gestehen mufs, ohne Erhebung und Begeisterung gearbeitet zu haben, so mag er das Produkt als Uebung ansehen; dann aber übe und stärke er sich am tüchtig-Gearbeiteten und Schwierigen, nicht am Oberflächlichen und Leichten. — Uebergiebt man aber ein solches Produkt dem Publikum, behandelt man es als Kunstwerk: so liegt darin das Bekenntnifs, dafs man von sich selbst nicht mehr fodere; das führt dahin, dafs man zuletzt nicht mehr gewähren kann, wenn man auch möchte. Herr Dorn, in frischer Jugend und regem, bereits anerkanntem Talent, kann sich leicht von diesem Irrwege zurückwenden, wenn er sich sorgfältig hütet, zu schreiben und als Kunstwerk auszugeben, wofür er nicht erglüht, wovon er nicht erfüllt ist; alles andere ist ja doch nur Spreu im Winde. Nur aus achtungsvollem Antheil an ihm und manchem auf gleichem Wege Begriffenen ist darauf aufmerksam gemacht und der Aufwand des beschränkten Raumes für eine so kleine Komposition nicht gescheut worden, um die Beweisstellen wenigstens anzudeuten.

Das Rondo, A-moll $\frac{2}{4}$, beginnt mit einem anmuthigem Thema, das den Komponisten zum Werke angeregt zu haben scheint, ohne dafs er dessen Reife in sich abgewartet; schon Zeile 2 und 3 läuft es bedeutungslos in die Höhe, um durch Hurtigkeit der Tonfolge das Ausgehen des Gedanken zu überschleiern. Das zweite Thema (S. 4 Zeile 3 u. s. w. C- und A-dur), eine gemeine Tanzweise, zeigt uns keinen geistigen Zusammenhang mit dem Vorhergegangenen, sondern seine auswahllose Erhaschung, weil es sich eben darbot, nicht weil es von Liebe für das Werk und der ersten Idee desselben eingegeben worden. Der keck durchgehende Bafs (S. 5. z. 2 und 3) dazu ist ebenfalls nicht mehr, als eine Willkühr, ohne Rechtfertigung im Vorherigen. S. 6 wird eine Figur, wiederum ohne alle andre Nothwendigkeit, als die, zum Thema zurückzukehren, drei Zeilen weit fortgesetzt. Nicht bedeutender, sondern mit noch matterer Wirkung erscheint der zweite Satz (S. 8.) in C. F. C-dur, und wird (S. 9.) ohne alle innere Motivirung, wenn auch äufserlich fliefsend, mit der ersten Hälfte des ersten Thema, kontrapunktisch zusammengeführt. Von Seite 11 bis 13 beharrt der Schlufs in C-dur. So wenig wir dies als unerlaubt ansehen möchten, so wenig finden wir doch einen andern Grund, warum nicht in A-moll oder dur geschlossen, als: weil der Komponist sich nach C-dur hatte gehen lassen.

So viel für unsre Vorausschickung; dem

Komponisten sind wir aber noch die Bemerkung schuldig: dafs demungeachtet sein Werk in Erfindung und Arbeit gar vielem jetzt Erscheinenden überlegen ist, und dafs wir uns bei manchem neuern Produkt der Mühe solcher Ausstellungen überhoben glauben würden.

Marx.

---

1. Vier Kanzonette von Heinrich Dorn. Op. 2. Heft. 1. Frankfurt bei Pichler. Preis 10 Gr.
2. Vier deutsche Lieder von C. Mühlenbruch. Op. 3. Trautwein in Berlin. Preis. 8 Gr.

Angenehme, wenn auch nicht eben sehr tief geschöpfte Gaben. M.

Ouvertüre aus der Oper, der Schauspieldirektor von W. A. Mozart. Vierhändig von Karl Klage.

Berlin in C. Wagenführs Buch- und Musikhandlung.

Wir erhalten hier die erste Edition einer neuen Handlung, der wir Glück und reinen Sinn bei der Auswahl ihrer Artikel wünschen. Die artige Ouverture ist bekannt und von Herrn Klage, der sich schon vielfach in solchen Arbeiten bewährt hat, zweckmäfsig eingerichtet. M.

Neue Sammlung (71) zwei-, drei- und vierstimmiger Schul-Lieder von verschiedenen Komponisten; herausgegeben von I. G. Hientzsch, erstes Heft. Breslau bei Grafs, Barth und Komp.

Diese Sammlung ist Schullehrern schon deshalb zu empfehlen, weil dieselbe in drei verschiedenen Ausgaben zu haben ist, nämlich im G- und Diskant-Schlüssel so wie auch in Ziffern. Besonders katholischen Schulen wird das Werkchen eine willkommene Gabe sein, da die Katholiken immer noch kein allgemeines Choralbuch besitzen, welches auch in Schulen brauchbar wäre. In den zweistimmigen Liedern — die den gröfsten Theil dieser Sammlung ausmachen — hätten indessen die zu häufigen Septimen, Quarten, Sekunden und kleine Quinten wohl vermieden werden können. — t —

Bagatelles pour le Pianoforte par I. N. Hummel. O. 107. Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. Prix 1 Thlr. 16 Gr.

Nicht leicht ist dem Rec. ein Klavierstück in der neuesten Zeit zu Gesicht gekommen, welches ihm so viel Vergnügen gemacht hätte, als diese sechs einzelnen, allerliebsten Tonstücke. Iedes möchte man für das beste halten, und durch alle entfaltet sich Hummels unvergleichliches Spiel in den leichtesten, anspruchlosesten Formen. Dabei aber ist auch eine edle Stimmenführung; in den heitern Gedanken selbst, jener wahrhaft künstlerische Ernst, der die Freude mäfsigt und würzt, sehr wohlthuend hervorleuchtend. Der Meister hat sie für Klavierspieler entworfen, welche sich die ersten Elemente einer guten Klavierschule schon angeeignet haben, und für solche sind denn diese kleinen Bravoursätze allerdings eine erfreuliche Aufgabe, und möchten so manches Talent für Höheres bestens gewinnen. Nr. 1. Scherzo, un poco vivacetto. F-dur. Nr. 2. Rondoletto russe, Allegro, B-dur, ist ungewöhnlich schön und unterhaltend, vortrefflich durchgeführt. Nr. 3. Larghetto, E-moll. La Contemplazione, una piccola fantasia. Nr. 4. Rondo, B-dur. Allegro brio, ma non troppo, nicht ganz leicht, aber sehr belohnend. Nr. 5. Variazioni in A-dur. Nr. 6. Allegretto vivacetto, Rondo all' ongarese in C-dur, möchte nicht leicht etwas zu wünschen übrig lassen! Auch geübte Klavierspieler werden diese sechs Tonstücke nicht ohne die innigste Freude und nicht ohne Nutzen aus den Händen legen, und öfter als gewöhnlich zu ihnen zurückkehren. Ist doch in so vielen neuern namhaften Klavierkomponisten nichts als Klingelei und betäubende Wurfpassagen zu finden, ohne dafs ein gründlicher und vernünftig angelegter und durchgeführter Gedanke entfaltet wird. Hummel möchte in dieser Beziehung wol stets ein

würdiges Vorbild für alle Klavierkomponisten bleiben, und selbst in diesen Bagatellen seine Meisterschaft eben so, wenn nicht mehr, als in seinen bedeutenderen Werken, an den Tag gelegt haben. v. d. O..r.

Musikalisches Schulgesangbuch methodisch geordnet nach Natorps Anleitung zur Unterweisung im Singen, in zwei Kursen von Karl Gläser. 1ter und 2ter Kursus. S. 273. Essen bei Bädecker, 1821 und 1827.

Es ist ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit, dafs man bei der vorherrschenden Liebe für den Gesang, namentlich dem jugendlichen mehr Aufmerksamkeit und Fleifs, als früher gewidmet hat. Mit der Verbesserung der Schulen überhaupt trat auch der Gesang als nothwendiger Gegenstand des Unterrichts ein. Aber man fühlte bald das Bedürfnifs wohlgeordneter und zweckmäfsiger Liedersammlungen, die für den jugendlichen Geschmack und die Bildung erweckend und fördernd wären. Es erschienen mehrere Versuche, welche die schwierige Aufgabe zu lösen suchten. Unter ihnen nimmt vorliegendes musikalisches Schulgesangbuch einen ehrenvollen Platz ein. Man kann in der That die Ausführung des zweckmäfsig angelegten Planes als gelungen betrachten. Dieser ergiebt sich aus den so einfachen und dabei instruktiven Kanons des ersten Kursus, die sich nur in den leichtesten Intervallen bewegen und dennoch so eingerichtet sind, dafs die jugendliche Lust zum Gesange dadurch genährt wird. Dies ist die Einleitung. Dann folgen zweistimmige Lieder mit fliefsenden Melodien, und sämmtlich in C-dur, um diese Tonart zuförderst dem Gehör recht eindringlich zu machen. In den dreistimmigen Liedern mit Bafs, die der Form und Bewegung nach den vorhergehenden sehr ähnlich sind, bemerkt man jedoch ein allmähliges Fortschreiten zu den verschiedenen Arten des Ausdrucks im Gesange. Die zweite Abtheilung (Kursus) unterscheidet sich von der vorigen dadurch, dafs nunmehr der Figuralgesang mehr berücksichtiget, die Verschiedenheit der harten und weichen Tonarten angewandt, noch aber mit 3 Sopranstimmen, ohne Bafs gesungen wird, Letzteres geschieht bald darauf. Mit einer Auswahl passender Lieder für 4 Soprane, die sich auf Naturgenufs oder mancherlei Verhältnisse des Schullebens beziehen, beschliefst der erste Kursus. Nicht minder zweckmäfsig angelegt und bearbeitet erscheint der zweite, dessen Gebrauch die vorzügliche Brauchbarkeit desselben dem Lehrer durch die Erfahrung bewähren wird. Der Verfasser dringt in einem Vorwort durchgängig auf guten Vortrag. Und das mit Recht. Denn ohne denselben verfehlt der Gesang seine Wirkung. Daher sollten junge Leute, die sich in Seminarien zu künftigen Schullehrern bilden, auf diesen wichtigen Punkt unabläfsig aufmerksam gemacht werden. Durch guten und richtigen (schönen) Ausdruck mufs selbst der einfache Gesang an Würde, Hoheit und Anmuth gewinnen. Dies weifs Referent aus Erfahrung *). Für jenen so wichtigen Zweck sind nun eine ausreichende Anzahl zweistimmiger Lieder näher bezeichnet und bearbeitet, die theils aus Chorälen, theils andern bestehen. Die dreistimmigen Lieder erscheinen in doppelter Gestalt, nämlich mit oder ohne Bafs. Am wenigsten ausgestattet ist der Abschnitt, welcher vierstimmige Gesänge enthält; aber sie sind sämmtlich gut gewählt. Letzteres läfst sich auch den Texten, die von unsern besten Dichtern kommen, nachrühmen. Papier, Druck und Preis aber machen der Verlagshandlung Ehre.

Dafs dieses musikalische Schulgesangbuch übrigens recht vielen Lehrern und Freunden des Gesanges bekannt werden und sich der Nutzen desselben durch den Gebrauch immer bewähren möge, wünscht mit dem Schlusse dieser Anzeige der Rec.

Zeitz. D. Rebs.

---

*) So wurde am diefsjährigen Bufstage die Litanei in der hiesigen Hauptkirche von 4 Männerstimmen in möglichst langsamen aber eindringenden Akkorden und zugleich mit solcher Innigkeit gesungen, dafs sie tiefen Eindruck machen und selbst Kenner überraschen mufste.

III. Korrespondenz.

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper.

(Fortsetzung.)

Jetzt ergiefst sich Herr Rellstab in einer Fluth allgemeiner, Spontinis Kompositionen betreffender, hundert Mal gehörter und gelesener Redensarten, deren Nichtigkeit (nämlich der ungegründete Vorwurf: Sp. wolle nur Lärm machen, und an eine künstlerische und wahre Auffassung des Textes und der Situation sei in den nach Kortez bekannt gewordenen Opern gar nicht mehr zu denken), bereits lange zuvor in dieser Zeitung — am brillantesten durch die gehaltvolle Recension des Herrn Marx über Alcidor — erwiesen worden. In Widerlegung solcher Deklamationen eingehen, hiefse Eulen nach Athen tragen, denn wir könnten nur das viele Treffende, was der Herr Redakteur zum öftern von Spontinis Werken geschrieben *), Wort für Wort nochmals auftischen. Wie es aber theilweise mit Herrn Rellstabs Ansichten über Auffassung eines lyrischen Dramas von Seiten des Kunstrichters stehe, darüber spricht er sich sehr naiv aus: er habe nur Einer Aufführung der neuen Oper beigewohnt. Angenommen Herr Rlb. hätte wirklich Recht — Olympia, Nurmahal und Alcidor seien Sudeleien und keine Kunstwerke — ich sollte meinen: ein Komponist, von dem er selbst eingesteht, er müsse ihn qua Schöpfer der Vestalin hoch schätzen, ein solcher verdiene doch, dafs man sein jüngstes opus, wenn auch die vorhergehenden nur Eckel und Widerwillen erregt hätten, recht oft höre und recht genau prüfe; aber nicht nach einmaligem Anhören noch dazu der ersten Vorstellung (denn diese hat Herr Rlb. gesehen), die mehr ein glanzvolles Hoffest als ein reiner Kunstgenuss war und sein konnte, die kritische Feder ergreife, und mit einer Bestimmtheit und Rücksichtslosigkeit urtheile, als habe man das Ganze längst in succum et sanguinem vertirt; denn nur wenn dies wirklich geschehen, darf der Kritiker frei und ohne Rückhalt mit seiner Meinung, sei sie dem Werke auch noch so ungünstig, hervor treten. Diese — wir können sie nicht anders nennen — oberflächliche Auffassung, welche man wunderbarer Weise in andern Recensionen desselben Verfassers keineswegs entdeckt, ist denn auch der Grund, dafs die Beurtheilung der Musikstücke eben so leicht wie die vorangehende des Textbuches als total ungenügend und verfehlt dargestellt werden kann. —

Die Ouvertüre. Herrn Spontini blieb bei der geringen Frist, welche ihm zur Komposition der Oper zugemessen war (kaum ein Vierteljahr) keine Zeit übrig die Ouvertüre zu vollenden; nur die Introduktion ist fertig geworden; ihr wurde das — allen denen, welche in Spontinis Musik etwas besseres als das alltägliche Lirum larum finden, — wohlbekannte Allegro der Miltonschen angefügt. Eine Täuschung des Publikums hat also der Herr Gen. Mus. Direktor unmöglich beabsichtigt; der Triangelist des Orchesters hätte sie schon nach der Generalprobe vorweg zerstören können — aber was weit mehr ist, er hat gewifs gegen seine eigne Ueberzeugung, diesmal lieber den Effekt (denn den macht die genannte Zusammenstellung nicht) aufgeopfert, um nur dem Publikum so viel Neues als möglich zu geben, und somit auch die Introduktion der nicht beendigten Ouvertüre zu Agnes. Was Hr. Rlb. in dieser tadelt, das finde ich gerade ungemein schön. Ein crescendo des ganzen Orchesters auf dem immer um ein Intervall höher steigenden Dreiklang der Tonika in der von dem Ref. Seite 205 angedeuteten Art ist weder ohne Melodie noch ohne Harmonie noch ohne Rhythmus. Dieses Hervorrufen eines jeden Instrumentes in seiner ansprechendsten Lage, dieses allmählige Schwellen und Wachsen des ganzen Instrumentalkörpers auf ein und derselben Tonverbindung ist eben so einfach als imposant. Die auf's höchste gesteigerte Aufmerksamkeit wurde leider durch das darauf folgende Allegro nicht befriedigt. Die Ouvertüre zu Milton ist schon längst ein Lieblingsstück des Publikums, und auf Konzerten unzählige Male exekutirt. Auch verdient sie es mit vollem Recht; nur hier war sie es nicht ganz passend. Herrn Rlb's Facit, nämlich ein ungünstiges Urtheil über die Ouvertüre, mag daher diesmal ganz richtig sein, — aber die Art, wie er's herausgebracht hat, ist ganz falsch.

Ballets. Auch hiezu wird Herrn Spontini wieder alle Fähigkeit abgesprochen. Aber gerade das Resultat derselben, was Herr Rlb. als verfehlt bezeichnet, nämlich „eine Art Zucken in den Füfsen der Zuhörer um den Takt zu treten" ist das sicherste Zeichen ihrer Vollendung. Glucks Ballets mögen immerhin sehr schön gearbeitet sein — unsere Tänzer können nun einmal nicht mehr darnach tanzen. Sei es, dafs die Tanzkunst jetzt tiefer

*) Damit jeder im Stande sei, alles von mir über Spontini Geschriebene zusammen zu stellen, mache ich auch meine nicht unterzeichneten Aufsätze über ihn nahmhaft. Im ersten Jahrgang No. 3. S. 25, No. 5. S. 25, No. 5. S. 42, No. 7. S. 59, No. 8. S. 75, No. 13. S. 119, No. 16. S. 145, No. 18. S. 164. In den folgenden Jahrgängen habe ich die Aufsätze über diesen Gegenstand stets unterzeichnet; sollte einer hier vergessen sein, so werde ich ihn nachträglich angeben. Marx.

steht wie sonst — wo Nichts ist, hat auch der Komponist sein Recht verloren und mufs sich den Fähigkeiten der heutigen sogenannten Choreographen anschmiegen. Wir haben das sprechendste Beispiel in Webers Euryanthe gesehn. Die Musik zu dem pas de cinq im dritten Akt wurde gleich nach des Tonsetzers Abreise bei Seite und andre eingeschoben, weil es den Tänzerinnen wie Blei in den Füfsen lag. Ob Herr Spontini überhaupt eine musikalische Figur in allen möglichen harmonischen und melodischen Verbindungen durcharbeiten kann, wie es Gluck in einigen Ballets versucht hat, kurz ob er die erfoderlichen Kenntnisse der Tonsetzkunst hat, darauf werden wir gleich im nächsten Abschnitte zurückkommen. Herr Rlb. erwähnte nun noch tadelnd der Alcidor-Ambosse und der Amazonen-Schilder in Agnes; ein oft besprochener Punkt: der sogenannte Spontinische Lärm. Aber höchst komisch ist es, sich über Ambosse zu verwundern in einer Werkstätte des Beherrschers der Vulkaninsel, und über Schilde in den Händen tanzender Amazonen. Sollen etwa die Vulkanisten mit Federkielen schmieden, die Amazonen mit Sonntagsgürteln kämpfen? Herr Rlb. wird vielleicht antworten, er tadle nicht die Sache, nur den damit getriebenen Mifsbrauch, und somit sind wir auf der alten Stelle: wie weit darf die Anwendung unmusikalischer Instrumente — wozu auch Trommel, Triangel und Becken — in musikalischen Kompositionen gehen? eine Frage, welche kein Mensch definitiv beantworten kann, und deren Lösung in vorkommenden Fällen durch den jedesmaligen Geschmack des Tonsetzers bedingt wird. Ich meinestheils habe mich noch nie in Spontinischen Opern beklagen können, vor lauter Lärm keine Musik gehört zu haben. In der Alcidor-Scene ist die ganze Komposition so energisch und markirt, dafs die Ambofsschläge (welche noch obendrein durch den Text unumgänglich nothwendig gemacht werden; „Schlag auf Schlag erdröhnt" u. s. w.) nicht wie hinterher angesetzt, sondern wie von vorn hinein dazu gedacht erscheinen. Ueber die Amazonen Schildschläge mag sich Herr Titus mit Herrn Rlb. des weitern besprechen; das ist bekanntlich nicht Sache des Kompositeurs, sondern des Balletmeisters, der aber gleichfalls ganz Recht daran gethan hat, die weiblichen Helden hier so einzuführen, wie es geschehen ist.

Massenstücke. Hier nun drängt sich die Hauptsache ein. „Herr Spontini ist „kein Musiker, der das gelernt hätte, was er wissen soll" so sagt Herr Rlb. Wir wollen Alles andre was hinzugefügt ist unberührt lassen — da wir obendrein das hier angeführte hart getadelte Terzett nie gehört haben. Leider scheint aber Herr Rlb. die Spontinischen Finales gar nicht zu kennen. Hätte Spontini auch nur das Finale des ersten und zweiten Akts aus Olympia geschrieben — ein jeder Sachverständiger mufste eingestehen, dass dergleichen nur von einem gründlichen Harmoniker gemacht werden kann; es existirt in aller Welt nur eines, was ihm die Spitze bietet — Mozarts Finale des 1ten Akts aus Don Juan. Aber das sind für Herrn Rlb. in den Wind gesprochene Worte, denn er wird sich wohl schwerlich die Mühe nehmen, den Klavierauszug der Spontinischen Olympia aufzuschlagen und zu studiren. Auch das vergifst Herr Rlb., dafs, je gröfser ein Ensemble ist, desto schwieriger es wird, die Stimmführung herauszuhören (was überhaupt eine ganz komische Procedur für Akustiker ist); wie man dann selbst in den zur Genüge bekannten Mozartschen Finales nicht die einzelnen Stimmen genau verfolgen kann, vielweniger in einem ganz fremden Nonett mit Doppelchören; denn ein solches ist das Finale aus Agnes. Herr Rlb. scheint sich noch auf der alten arena herumtummeln zu wollen, wo für jeden der Fehdehandschuh parat liegt, der nicht ein halbhundert Fugen aufweisen kann. Schweigen wir in dieser Hinsicht von Gluck — Spontini ist ein Schüler von Cimarosa, er wird also wohl unter solchem Lehrer einen ordentlichen musikalischen Kursus durchgemacht haben. In seinen Opern sind freilich nicht viel kontrapunktische Kunststücke (wenn sie dennoch dem gründlich Forscher an sich selbst Beweis genug sind, dafs der Komponist dergleichen inne habe) aber Eines ist doch da, es ist zwar nur von geringem Umfange, aber dabei doch so ungeheuer grofs, dafs gegen das eine „Fughettel" Milliarden Handwerks-Fugen in den Staub sinken müssen. Es ist dies die Fughette $\frac{3}{4}$ Takt in der 2ten Scene des 1sten Akts von Kortez. Wer das gemacht hat, der kann auch noch mehr. Es ist nicht möglich, eine karakteristischere Figur und eine klassischere Durchführung derselben zu hören — nicht ein albernes trocknes Ding, was man jeden Augenblick in Zahlen ausrechnen und hinschmieren kann, nein — es ist so ungemein tief aus der Situation herausgegriffen, nicht in dieselbe hineingezwängt — es ist so genial und ungezwungen entwickelt, dafs man zu ersten Male gar nicht merkt, es stecke was Schweres oder Künstliches dahinter — bis man's sieht und immer aufmerksamer wird und es dann wieder hört und tief ergriffen anstaunt und bewundert. Ich wiederhole es: wer das gemacht hat, der kann auch noch mehr — der kann sich auch trösten, wenn ihm ein Recensent vorwirft Nichts gelernt zu haben. Die 30 Takte aus Kortez schlagen eben so viel Recensenten in Grund und Boden! —

Sologesangstücke. „Es fehlt in Agnes, wie schon in frühern Spontinischen Opern an Melodien," dies ist die erste Ansicht, welche uns unter der obigen Rubrik mitgetheilt wird. Als ich dies zum erstenmal las, habe ich recht herzlich gelacht; bei öfterer Durchsicht, welche mir mein Vorsatz eine Antikritik zu schreiben nothwendig machte, übersprang ich diese Stelle, weil ich schon nicht mehr zweifelhaft war, was davon zu halten sei; jetzt, da ich wirklich bei der Wiederlegung derselben bin, weifs ich nicht, wie die Worte klüglich stellen und setzen, damit sie auch nicht kränken und verletzen. Herr Rlb. scheint sich absichtlich vorgenommen zu haben aus Spontinischen Opern Nichts als sinnlosen Lärm oder Stellen wie die S. 207 angeführten herauszuhören, welche letztere in den Kompositionen aller neuern Meister mehr oder minder zu finden sind, und daher nicht Spontini'n ausschliefslich zum Vorwurf gemacht werden dürfen. Also keine Melodien in Agnes? Was wäre denn der Frauenchor in der ersten Scene? der Gesang der französischen Troubadours? das himmelschöne Duett zwischen Heinrich und Philipp? Agnesens Romanze (die einzige Nummer, deren sich Herr Rlb. entsinnen kann)? ihr Duett mit Irmengard? Philipp's Arie? Das darauf folgende Quartett? der deutsche Tanz? das Motiv des mächtigen Finale (worin beiläufig gesagt das Largo vor dem letzten Abschnitte — ein 20 Takte anhaltender Orgelpunkt auf der Dominante H– ein wahres Meisterstück ist)? Alles Melodie! und so entzückend, und so eindringend, dafs wenn ich eine Kritik dieser Oper schreiben wollte, was ich mit diesem Aufsatze nicht gethan haben will — mir von all' den genannten Nummern jetzt noch, vier Wochen nach der Darstellung, nicht eine Note in den Hauptmotiven fehlen würde. Wer aber mit der festen Ueberzeugung in's Parquet geht: heute wirst Du nichts Gutes hören, der sei versichert, er steht mit gleicher Ueberzeugung: heut hast Du nichts Gutes gehört, von seinem Parquetplatz wieder auf, und hätten die lieben Engelein selbst den Abend über musiciret. — Von der Instrumentation sagt Herr Rlb. nur, dafs sie entweder durch ff oder pp den groben Materialismus des Autors beurkunde. Beide Modifikationen sind reichlich angewendet, aber immer an rechtem Orte. Uebrigens existirt doch noch eine Art von Instrumentation, welche höher steht als die, welche Herr Rlb. vorzugsweise im Auge hat. Mit viel oder wenig Instrumenten stark oder schwach spielen lassen, das kann jeder geübte Komponist – aber in das innere Wesen und in den individuellen Karakter der einzelnen Instrumente eindringen und wo es passend ist durch neue überraschende Kombinationen effektuiren, das können nur sehr wenige.

(Schlufs folgt.)

Konzert von Mariane Sessi.

Die berühmte Sängerin aus einem einzelnen Konzerte darstellen wollen, in der sie keine entscheidende, obwohl interessante Partien vortrug, wäre übereilt; hoffentlich wird sie uns öfters erfreuen. — Unterstützt wurde sie von Madame Schulz, Milder, Fräulein Schechner und Heinefetter, und alle fünf Sängerinnen wirbelten in einem für sie vom Herrn Kapellmeister Schneider komponirten Quintett, wie eine Stralen-Garbe im chinesischen Feuerwerke. Schade, dafs die Hauptintention verloren gegangen; man erzählt wenigstens, dafs das Quintett ein Sextett und „God save the king" als Basso ostinato (von Madame Catalani gesungen) ihm untergelegt werden sollen. M.

Königstädter Neuigkeiten.

Adler, Fisch und Bär, gedichtet, komponirt — ich weifs nicht, von wem, mit einer Rolle für Herrn Schmelka, die dieser wie immer höchst ergötzlich ausgeführt. Demungeachtet scheint diese Wienerei das Publikum nicht sonderlich angezogen zu haben.

Kartouche ein Melodrama. Nur eins fanden wir daran erfreulich: die Theilnahmlosigkeit des Publikums. Welches Melodrama wird nun daran kommen? — Es wird endlich Zeit, dafs man eine andere Maxime ergreift. Mit dem Schlechten geht es schlecht; das wird immer evidenter.

Im „Unsichtbaren" von Eule und in „Jokonde" von Isouard zeigte sich Fräulein Schmidt als Sängerin. Vor allem sollte sie für ihre Stimme sorgen, die noch nicht befestigt, geschweige gereift und kunstmäfsig zum Vortrag ausgebildet ist. Wenn eine Anlage, (und diese ist bei Fräulein Schmidt unverkennbar) voreilig in die Oeffentlichkeit gestofsen wird, so thut man ebensowohl dem Publikum unrecht, dem man Theilnahme an Unvollendetem zumuthet, als dem Debütanten, dem man leicht eine falsche Schätzung seiner selbst einflöfst und im Kredit beim Publikum schadet — das nur nach dem Eindruck entscheidet, nicht abwägt, ob blos Bildung, oder auch Anlage gemangelt hat. Jokonde wurde übrigens trefflich aufgeführt. M.

Königstädter Theater.

Am 28. Juni zum ersten Male: „Die Lottonummern," Oper in Einem Akt; Musik von Nicolo Isouard. Süjet und Musik sind beide eben so leicht als angenehm, und es

drängt sich uns die Frage auf: Warum man dieses Stück bei der königlichen Bühne hat verfallen lassen, zumal da „Adele“ eine Lieblingspartie unserer Seidler war. Die liebenswürdige Sontag zierte indefs diese Rolle mit all' ihrem eigenthümlichen Reize. — Auch Fräulein Nina Sontag, Herr Krause und das Ensemble waren lobenswerth.

Hierauf „die Theaterprobe,“ eine ganz jämmerliche Posse in Einem Akte. Ein Theaterdirektor (Hr. Angely) wird eine halbe Stunde lang gequält; das ist die Idee des Stücks; wenn nicht Herr Schmelka und Herr Meyer einigen Spafs hineinbrächten, würde es vielleicht — —. Doch eins war am Stücke zu loben: dafs — es nur eine halbe Stunde spielte*).

Zum Beschlufs: „Der Liebe Macht,“ Oper in Einem Akt, von Herrn v. Hoffmann Musik von Karl Blum.

In diesem einen Akte giebt es eine rauschende Ouvertüre und sonst angenehme Musik. Fräulein Sontag singt und entzückt, die Herren List, Krause und Tanhof, Mad. Sontag, Herr Meyer und Herr Schmelka, Herren, Damen, Landleute, Dienerschaften, Schlittschuhläufer, Droschken, Kosaken, (einer von Gropius) Pächterstuben, Winter, Rutschberge, Schlofssääle, Pyramiden, Adler, Fackelträger — was will man mehr. Aber Süjet und Musik sind wirklich unterhaltend, und, was das Wichtigste, wir erholten uns von den Leiden der vorhergegangenen Posse, vollkommen.

K.

IV. Allerlei.

Darmstadt, im Juni 1827.

Durch den in No. 22 der berliner allgemeinen musikalischen Zeitung enthaltenen schönen und interessanten, mit der Chiffer (Σ) bezeichneten Aufsatz: „Ueber den Zustand der Musik in Darmstadt“ finde ich mich, so werthvoll der Aufsatz an sich auch immer ist, doch veranlafst, — zumal da er sich als Einleitung zu Berichten über einzelne Kunstleistungen ankündigt, hiermit ausdrücklich zu äufsern, dafs ich nicht der Verfasser derselben bin, und weder auf den Schein eines Antheils an dem, dem Herrn Verfasser desselben für seine werthvollen Mittheilungen gebührenden Danke, Anspruch mache, noch auch im Voraus den Schein einer Verantwortlichkeit für all' dasjenige übernehmen will, was etwa den Inhalt der, von demselben auch für die Folge angekündigten „Berichte über einzelne Kunstleistungen“ bilden wird. Da, ohne diese meine Aeusserung manche Personen leicht mich für den Verfasser der mit Σ unterzeichneten darmstädter Korrespondenz-Artikel halten möchten, so bitte ich die verehrliche Redaktion der gegenwärtigen Blätter, mir, unter dem Abdrucke des gegenwärtigen Aufsatzes, ausdrücklich zu beurkunden, dafs ich es nicht bin: womit ich die Versicherung verbinde, dafs ich, ausser dem, was ich im Hefte der Cäcilia, über die, auf dem hiesigen Hoftheater prachtvoll in Scene gesetzte Oper Olympia, mit meiner Namensunterschrift gesagt, niemals Etwas über Darmstadt geschrieben habe, und niemals Etwas über die hiesige Kunst oder Künstler anders, als unter meiner vollen Namensunterschrift, schreiben werde.

Als Berichtigung des obenerwähnten Artikels in geringfügigen Punkten mag hier gelegentlich die Bemerkung stehen, dafs der Verf. des dort erwähnten alten Requiem's nicht Rosolowsky (ohne Zweifel Druckfehler) sondern Kosolowsky heifst, — dafs die, wie der Artikel befagt, „geleitet von Herrn Hofgerichtsrath G. Weber und Herrn Hofkantor Rinck unter dem Namen Cäcilienverein bestehende Sing-Akademie,“ hier nicht existirt, sondern nur Privat-Zusammenkünfte zu mehrstimmigem Singen, welche, als geschlossene Gesellschaften, abwechselnd in mehrern Privathäusern, stattfinden, niemal aber den Namen Cäcilienverein gehabt haben, und wobei auch gar keine ständige Direction besteht. Der Herr Einsender — muthmafslich nicht hier wohnend, — scheint diese hiesigen Privat-Singgesellschaften mit dem grofsen und trefflichen Cäcilienverein des hochverdienten Herrn Schelble im benachbarten Frankfurt a. M. zu verwechseln. — Auch dadurch, dafs die hiesige misikalische Bibliothek ein Gemeingut für jeden, der sich musikalisch bilden will, genannt wird, scheint sich zu beurkunden, dafs der Herr Verfasser mit den hier inheimischen Verhältnissen minder vertraut ist.

Gottfr. Weber.

Dafs Herr Staatsprokurator Dr. Gottfried Weber nicht der Verfasser der Korrespondenz aus Darmstadt ist, wird auf sein Verlangen hierdurch gern bescheinigt. Die Redaktion.

Marx.

Bei dieser Gelegenheit theilen wir unsern Lesern die uns neulich zugekommene Nachricht mit, dafs Gottfried Weber wegen seiner Verdienste als Regierungskommissar auf dem darmstädtischen Landtage das grofse Ritterkreuz des Verdienstordens erhalten. Dafs ein um Tonwissenschaft und Tonkunst so verdienter Mann auch in seinem staatlichen Wirken so ausgezeichnete Anerkennung erlangt, wird jedermann gewifs mit Freude vernehmen. Die Red.

*) Gott wie kurz und lang! Der Setzer.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 18. Juli. — Nro. 29. — 1827.

Bekanntmachung.

Das Bestreben der Redaktion, die Wirksamkeit ihrer Unternehmung nach allen Seiten möglichst zu erhöhen, hat sich eine eben so ehrende, als wichtige Unterstützung gewonnen.

Ein hohes Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten hat die, gemeinnützigem Wirken für Kultur der Tonkunst gewidmete Zeitung der Beachtung und des erwünschtesten Antheils gewürdigt, und mittels hohen Rescripts vom 19ten Mai 1827 die Mittheilung der über musikalische Angelegenheiten ergehenden Verfügungen, insoweit sie sich zur allgemeinen Kenntnifsnahme eignen, zur Insertion in der Zeitung hochgeneigtest zugesichert.

So sehr es die Redaktion als eine grofse Ehre für die Zeitung ehrfurchtsvoll anerkennen mufs, den hohen amtlichen Verfügungen zum Organ zu dienen: so wichtig wird für In- und Ausland, für das Interesse der Gegenwart uud die Geschichte der Kultur der Tonkunst die Kunde von den Verfügungen des Staates sein, der in Beförderung geistiger Thätigkeit und Fortbildung Allen voranschreitet.

Mit diesem wichtigen Zuwachs werden sich von nun an die Rubriken der Zeitung um eine vermehren und folgendermafsen ordnen.

1. Amtliche Mittheilungen,

enthaltend die hochgeneigtest von Seiten Eines hohen Ministerii oder der hochlöblichen Regierungen der Monarchie uns zur Bekanntmachung zukommenden respektiven Verfügungen. In jeder Zeitung wird das unter diese Rubrik Gehörige, bis zu Sonnabend Morgens Eingegangene ungesäumt vorangedruckt werden. Schleunige, oder vorzüglich wichtige Mittheilungen werden, wenn sie auch später eingelaufen sein sollten, nach Möglichkeit beschleunigt werden.

2. Freie Aufsätze.

3. Beurtheilungen herausgegebener Werke.

4. Berichte.
5. Allerlei.

Rücksichts dieser Rubriken tritt einstweilen keine wesentliche Aenderung ein. Bei dem wachsenden Antheil Mitthätiger und der zunehmenden Menge wichtigen und interessanten Stoffes werden die Rubriken 4 und 5 fortwährend mit gedrängter Schrift gesetzt und die bisher stillschweigend gemachten Zugaben fortgesetzt werden.

* * *

Tabellarischer Nachweis

von

erledigten Stellen und Anstellung Suchenden im Musikfache.

Von jeher hat die Erlangung von Anstellungen im Musikfach und die Besetzung erledigter Aemter mit den geeignetsten Kandidaten ihre gröfste Schwierigkeit darin gefunden, dafs es an einem Mittel fehlte, wodurch die Anstellung-Verleihenden von allen eine Anstellung suchenden Subjekten, und diese von allen sich ihnen darbietenden Anstellungs-Gelegenheiten sichere und zeitige Kunde erhielten.

Dafs vereinzelte Bekanntmachungen bald in diesem, bald in jenem öffentlichen Blatte jenen Zweck nie erfüllen können, hat nicht nur die Erfahrung bewiesen, sondern folgt auch daraus, dafs niemand weifs, wo er sichere Kunde findet, und niemand im Stande ist, alle Blätter durchzusehen.

Um diesem Mangel abzuhelfen, sollen in dieser Zeitung fortlaufende Listen aller erledigten Stellen im Musikfache und zu solchen sich darbietender Kandidaten mitgetheilt werden. Die nähere Einrichtung ist aus den besondern, dieser Zeitung beigelegten, in der Verlagshandlung unentgeltlich in Empfang zu nehmenden Bekanntmachungen zu ersehen.

Auch diese Einrichtung hat Ein hohes Königlich Preufsisches Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten Seines Antheils gewürdigt und sämmtliche hochlöbliche Regierungen der Monarchie zur Anzeige der Vakanzen im Musikfache veranlafsen wollen.

Damit die Leser durch den für diese Listen zu bestimmenden Raum nicht an dem sonstigen Inhalt der Zeitung beeinträchtigt werden, sollen eben so viel Blätter, als dadurch verloren gehen, noch im Laufe jedes Jahrgangs ohne Erhöhung des festgesetzten Preises zugegeben werden.

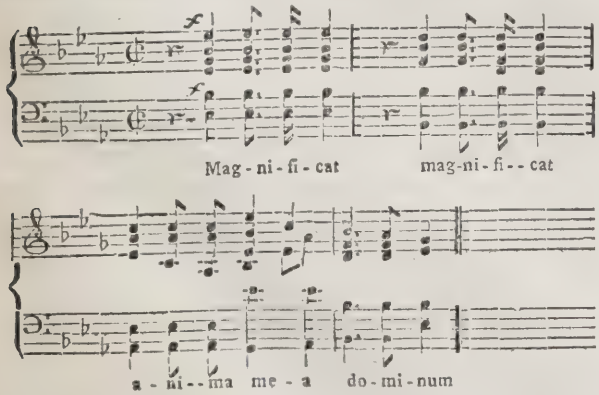
A. B. Marx.

3. Beurtheilungen.

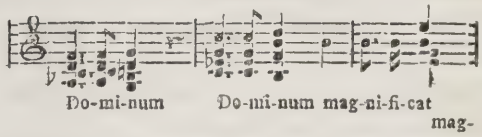
Magnificat, (Lucae 1. 46 — 55) für 2 Soprane, 1 Alt, 2 Tenore und 1 Bafs mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 13. Preis 2 Thlr. 8 Gr. Berlin, bei Trautwein.

Diese treffliche Perikope des Lukas ist allerdings mit ihrem psalmodischen Schwunge eine der günstigsten aus der heiligen Schrift, die sich ein Komponist wählen kann, und Herr Klein erwirbt sich in mancher Beziehung durch ihre so treffliche Bearbeitung die Achtung seiner Zeitgenossen. Die Anlage, gröfstentheils sechsstimmig, verspricht schon dem Ansehn nach Erhabenheit, aber bei näherem Eingehn auf die Sache ist ein tiefes Studium des sechsstimmigen Satzes nicht allein auf eine erfreuende Art sichtbar, sondern neben der meisterhaften Stimmenführung, (Verschürzung und Verschlingung, Geltend-Machen jeder einzelnen Stimme in Beziehung auf ihren eigenthümlichen Karakter, den sie in der Lage entfaltet, wo sie sich bewegt, Entwickelung und Zusammentreffen in den Kadenzen, massenhaftem und kräftigem Ensemble aller Stimmen) neben allem diesem, sage ich, ist auch noch ein höheres künstlerisches, oberstes, geistiges Walten sichtbar und herrschend, welches alles jenes nur zufällig bedingt; und darin, dünkt mich, liegt das Grofse dieses Werkes.

Nr. 1. Coro moderato zeichnet sich gleich durch seinen edlen und einfachen Eintritt aus:



Ein solcher erster Eintritt ist schon ein Glückswurf, von oben her begünstigt, anregend, herrlich im Zusammenklange, innig und gefühlvoll in dem demüthigen Falle der Melodie gegen das Ende des Gedankens. Das Eckige der Verbindung in den beiden Akkorden B- und As-dur, mit seinem Quintigen und Oktavigen, wer findet es nicht erhaben und im Palestrina begründet wie Kirchenpfeiler in gothischen Gebäuden, die den Bogenfchlag tragen müssen? Die Wiederholung des „Dominum“



ist ebenfalls erhaben, so wie der begeisternde Klimax, anima mea, der dritten und vierten Stimme im unisono.

Das einzige, was wir aus diefem Satze hinweg wünschen, ist der etwas zu verschwenderisch angebrachte Akkordenreichthum, der besonders auch noch das Reich der kleinen None berührt. Ohne sich an die übergrofse und fast ins Monotone streifende Akkorden-Verschmähung der Palestrinaschen Kompositionen zu halten, giebt es doch für die Empfindung der Erhabenheit, die in diefem ersten Stücke besonders festgehalten ist, noch eine Mittelstrafse, das beiderseitige ne quid nimis, die hier gewifs von bedeutenderer Wirkung gewesen wäre, zumal da H. Kl. sicherlich die Gelegenheit hat, dieses sein Werk von der so zahlreich besetzten, imposanten Berliner Sing-Akademie zu hören. Hat doch Palestrina mit seinen Dreiklängen ein höchstes Muster der Einfachheit aufgestellt, dem nachzuahmen zwar nicht Jemandem anempfohlen werden kann, weil er sonst statt eigner, nur wieder Palestrina'sche Musik liefern würde; aber, wenn Jemand z. E. einen zu grofsen Akkordenreichthum vermiede, und dabei reich figurirte, so würde schon etwas Eigenthümliches wiederum erscheinen. Mich dünkt, dieser unser vorliegender erster Satz des Magnificat wäre ein solcher, wenn er etwas weniger Akkordenanzahl hätte. Dasselbe möchten wir auch für die treffliche Messe von Spohr erwähnt haben, in welcher das Ohr, unter der Akkordenmasse al-

ler Arten fast erliegt und sich wegsehnt nach einem einfacheren, kirchlicheren Werke.

Nr. 2. „Quia respexit humilitatem ancillae suae“ C-moll ist als obligat geführtes, kleines Trio mit weiblicher Zartheit für Sopran, Alt und Tenor solo, sehr gefühlvoll skizzirt; besonders schön zieht der Sopran einmal sein „humilitatem“ auf C über den übrigen Stimmen hervor.

Nr. 3. Coro, All. moderato, Es-dur, „Ecce enim“ ist sehr von Bedeutung, besonders der erste massenhafte Eintritt des „beatam“, — „beatam me dicent,“ — Forte fugirt sind die Worte „omnes generationes“.

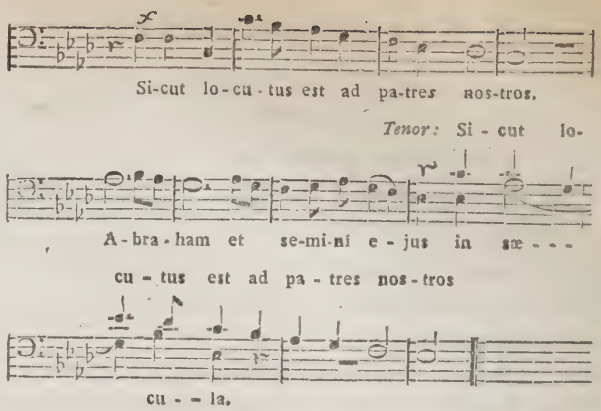
Nr. 4. Allegro molto C, B-dur alterniren Sopran und Tenor solo, in kanonischen Nachahmungen die Worte: quia fecit mihi magna qui potens. Späterhin tritt Alt und Bafs gleichfalls mit kanonischen Nachahmungen auf mit den Worten: et misericordia ejus u. s. w. — Beide werden hiernach nicht ohne Geschick mit einander verflochten. — Die Arbeit dieses Satzes hat sich aber nicht recht klar gestaltet, und deshalb hat sie wohl die Empfindung des Komponisten, wie es scheint, mehr beengt, als gefördert.

Nr. 6. (mufs heifsen Nr. 5.) Sechsstimmiger Chor in G-moll auf die Worte: „Fecit potentiam in bracchio suo,“ kräftig und lebendig, alle Stimmen genügend beschäftigend, durchfugirt. Die lebendige Figurirung auf das: dispersit superbos ist von grofsartiger Wirkung, etwa in Händels geistreicher Art, Chöre zu arbeiten.

Nr. 6. Bicinium des Altes und Basses solo, esurientes implevit bonis.

Nr. 7. Tricinium, 2 Soprane und Tenor solo, „suscepit Israel puerum suum;“ ein schönes, auch für die Sänger dankbares Tonstück, dessen Ausgang, recordatus misericordiae suae, innig und zart, und ganz besonders lieblich und bedeutungsvoll ist.

Nr. 8. Dreistimmige, treffliche und klare Fuge im Chor von Alt, Tenor und Bafs gehalten. Dieses wackere Stück in F moll möchte neben dem ersten Chore das gelungenste sein.



Nr. 9. Schlufschor: Gloria patri et filio sechsstimmig, in As-dur anhebend, ist voll Kraft und Feuer erhaben gehalten. Es begiebt sich in einem glänzend gesteigerten Allegro nach Es dur, „sicut erat in principio, et nunc et semper“ und schliefst das Werk mit dem reich fugirten Amen würdig ab. —

Allen Gesangvereinen, die sich schon an Gröfseres zu wagen berechtigt sind, ist das treffliche Werk bestens zu empfehlen, so wie den Kunst-Jüngern zum Studium des sechsstimmigen Satzes. Die Verlags-Handlung hat das Werk sehr schön gestochen, und erwirbt sich durch die Aufnahme solcher Sachen den Dank aller Kenner.

v. d. O. . r.

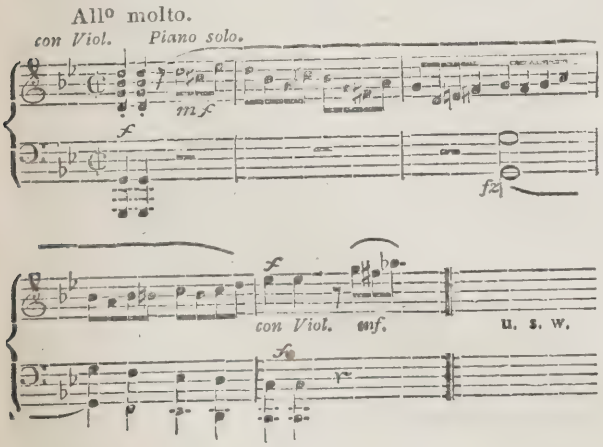
Drei Sonaten für Pianoforte und Violine, von H. Hauptmann. Op. 5. Preis jeder einzelnen 1 Thlr. Leipzig bei Peters.

Der Komponist gehört zu denen, die nicht gleich mit einem ersten besten zusammengesetzten Tonstücke die Presse der Verleger heimsuchen, die die Geduld der Ausübenden und Prüfenden auf die Probe stellen und die Auswahl guter Tonstücke durch Vermehrung der Makulatur erschweren helfen. Man mufs vielmehr eingestehen, dafs seine Werke ein gründliches Studium, eine gar nicht gewöhnliche Kenntnifs des doppelten Kontrapunktes, und, was noch mehr als alles diefes ist, dafs sie auch Geist verrathen. Da diese drei Sonaten erst das fünfte seiner gelieferten Werke bilden, so sind sie einer doppelten Aufmerk-

samkeit werth, und Rec. möchte diese Anzeige daher gern für eine Ehrenerwähnung gehalten wissen.

Im Allgemeinen zeichnen sich diese drei Sonaten durch eine vortreffliche Behandlung beider Instrumente, sowohl des Pianoforte, als der Violine, vortheilhaft aus, und man kann nicht läugnen, dafs der H. V. auf beiden eine lobenswerthe Schule gemacht habe, indem eine reine Fingersetzung und eine bis zu einem gewissen, wohlthuenden Grade gesteigerte Fertigkeit einen gebildeten Spieler nicht allein unterhalten, sondern auch wohl gar noch fördern und bilden könnte. Beide Instrumente sind vom Komponisten nothwendig gemacht, um den Totaleffekt zu bewirken, und keines ist unbeschäftigt oder überflüssig. Vor allem aber ist eine treffliche Stimmenführung, besonders in dem ersten Allegro der dritten Sonate, eine Hauptzierde dieser Tonstücke.

Die erste, in G-moll, ist gesangreich und fliefsend, und ihr Finale aufserordentlich gewandt gehalten und geführt. Das Thema:



ist an und für sich schon viel werth und viel versprechend. Die Durchführung ist des Thematis würdig, und durchaus tüchtig und wakker, mit männlicher Kühnheit geistreich gesteigert; zart und edel unterbrochen.

Die zweite Sonate in Es neigt sich im ersten Satze neben eigenthümlichen Rhythmen zu jener schon erwähnten Brillanz hin, in welcher beide Instrumente, ohne gehäufte Schwierigkeiten, und auch nicht ganz leicht, alternieren. Das Adagio scheint von geringerer Bedeutung. Das Rondo aber ist belebend mit glänzenden Sextolen durchgeführt, und in seiner Tendenz wohl für das gröfsere Publikum bestimmt, welches, ohne eben tiefer eindringen zu wollen, nur das Glänzende und Erfreuliche im Allgemeinen liebt.

Die dritte in D-dur dagegen ist, wie schon gesagt, mehr für Kenner, und entfaltet viel Reichthum des Satzes, lebensvolles Führen aller Stimmen, ohne gerade trocken zu sein, und ihr erster Satz hat d. R. wahrhafte Freude gemacht. — Andante in Fis-moll ist gewöhnlich ernst. Im Finale ist Streben nach höherer Intention nicht zu verkennen; es bewegt sich im $\frac{6}{4}$ Takt ernst und edel zum Ende.

Möchte der H. K. recht Vielen bekannt werden, da es ihm gewifs nicht an Beifall und Aufmunterung fehlen wird.

v. d. O . . r.

---

4. Berichte.

Auch ein Wort über Spontinis neueste Oper.

(Schlufs.)

Spontini hat in dem köstlichen Duo zwischen Heinrich und Philipp auch in der Instrumentation wieder so etwas unerhört Vollendetes geleistet, dafs eine Uebergehung desselben in einer Kritik seiner neuesten Oper entweder völlige Unkenntnifs von der Kunst das Orchester zu behandeln, oder, was noch schlimmer ist, vorsetzliches Verschweigen alles Lobenswerthen vermuthen läfst. — Endlich macht Herr Rlb. dem Komponisten den Vorwurf: er habe falsch deklamirt, und meint, seine ihm als General-Musik-Direktor obliegenden Verbindlichkeiten zu erfüllen, hätte er Unterricht im Deutschen nehmen sollen. Wunderbares Verlangen! ein Mann soll im 40sten Jahre sich wie ein Knabe mit der deutschen Grammatik befassen, um hinterher nicht einmal einen fähigen deutschen Operndichter zu finden, da er doch eben so gut französische Sujets komponiren und sie in unsre Sprache übersetzen lassen kann, wie es mit Olympia und Alcidor geschehen ist. Bei alle dem hat sich Herr Raupach gar nicht einmal zu beklagen, dafs mit seinem Texte barbarisch umgegangen sei; die falsche Deklamation ist nur selten, und in den Recitativen, wo Herr Rlb. sie gefunden haben will, ist mir Nichts davon vorgekommen. Eben so wenig habe ich unmittelbare Uebergänge von As-dur in A-dur

oder dem ähnliche heraushören können; und was die Behandlung der spontinischen Recitative anlangt, so ist sie hier dieselbe geblieben, wie sie's in der Vestalin war, d. h. ausgezeichnet; wenn auch nicht, wie in den meisten deutschen Opern, untermischt mit karakterisirenden Zwischenspielen, was gar durchaus nicht Bedürfnifs ist. Bis heute hat meines Wissens noch kein Sänger erklärt, er könne ein spontinisches Recitativ nicht vortragen, wie es Text und Situation erfoderten, und das zeugt hinlänglich von ihrer Tüchtigkeit. —

Schlufswort.

Somit endet Herr Rlb. seine Recension über ein Werk, das er „in einem Grade mifslungen" nennt, „wie wir noch kein Beispiel haben;" eine Phrase die jetzt, nachdem sein ganzer Aufsatz bestritten und in Nichts zerfallen ist, mit dem gröfsten Recht auf ihn selbst angewendet werden könnte. Wir müssen Herrn Rlb's Verdiensten vollkommne Gerechtigkeit widerfahren lassen; er hat sich als Dichter bereits einen guten Namen in Deutschland erworben, und ist seit Rochlitz vielleicht der einzige Dilettant (als Gegensatz des praktischen Musikers) welcher zu seinen Kritiken gründliche Kenntnisse von der Tonsetzkunst mitbringt. Um so mehr nimmt es Wunder, wenn er neben seinen übrigen geist- und kenntnifs-reichen Aufsätzen gerade die über Spontini geschriebenen so erstaunlich oberflächlich abfafst, dafs es durchaus keiner Mühe oder Sophisterei bedarf, sie bis ins kleinste Detail zu widerlegen. So viel wir Herrn Rlb. kennen, ist die schon häufig über ihn ausgesprochene Vermuthung — er wolle nur seine Bravour zeigen, wenn er sich als offnen Gegner Spontinis hinstellte — gewifs falsch; dennoch können wir den Wunsch nicht unterdrücken, er möge künftig, bevor er über die Werke dieses Meisters urtheilt, unparteiisch und gründlich prüfen, und sie immer wieder und wieder hören. Er wird nicht der einzige sein, der, (wie es Schreiber dieses selbst ergangen ist) sich nach und nach an Manches, was Anfangs durchaus nicht zusagen wollte, gewöhnt, und endlich zu der festen Ueberzeugung gelangt, dafs Spontini der gröfste dramatische Komponist ist, den die neuere Zeit nach Mozarts Tode aufzuweisen hat. h. d.

Morgenunterhaltungen der Herren Herz, Huber und Wolke.

Drei junge Sänger, mit sonoren, gut gebildeten Stimmen, lebhaftem und richtig empfundenem Vortrag und einem Ensemble, das nichts zu wünschen übrig läfst und desgleichen wir im Piano noch nie gehört, werden jedes Auditorium, wie ihr hiesiges, auf das angenehmste unterhalten. In dem ersten Duett des Grafen und Figaros aus Rossini's Barbier war das Parlando der erstern beiden, das sich mit gleicher Leichtigkeit und Sicherheit in wirklichen Dialog verlor und wieder zu reinem Gesang erhob, stets aber von südlicher Lebhaftigkeit sprühte, musterhaft zu nennen. Hierin möchte es von allen unsern Sängern nur Spitzeder ihnen gleich thun.

M.

Frankfurt am Main im Juni 1827.

(Verspätet)

Aus dem Briefe eines Kunstfreundes.

Von unserer Oper kann ich Ihnen nichts erzählen, da sie nun schon seit mehrern Wochen nicht mehr existirt, weil — das alte Theater wenigstens inwendig verbessert wird und, wie man sagt, mit grofsem Erfolg. Vorher wurden in kurzer Zeit Paers Agnese und Kamilla und ganz neu Herolds Marie auf die Bühne gebracht, ohne jedoch die gehoffte Wirkung zu machen, theils weil die Besetzung und Ausführung vergriffen und theilweis zu mangelhaft war, theils wohl auch, weil man, namentlich die erstgenannten Werke, noch nicht genug verstanden hatte, um sie gehörig zu würdigen. Darum später darüber mehr. Der Sage nach wird das restaurirte Theater mit Webers Oberon eröffnet. Unser übriges Musiktreiben ist nicht weit her, da fremde Künstler nur selten ein Konzert zu Stande bringen, wie z. B. Herr Guillon aus Paris, der bei Ihnen mit Beifall wiederholt aufgetreten ist, und hier nur eine Soirée in dem Lokale der musikalischen Lehranstalt des Dr. Stoepel bewerkstelligen konnte. Der Dr. Stoepel hat seine Anstalt einem seiner Schüler übergeben und sich aufs Land zurückgezogen, um für die Verfassung seiner Musikgeschichte die nöthige Mufse zu gewinnen. In dieser musikalischen Fastenzeit haben nur der Cäcilien-Verein und Herr I. B. Baldeneecker, Vorsteher einer zweiten musikalischen Lehr-Anstalt, sich bemerkbar gemacht, und zwar durch Veranstaltung musikalischer Todtenfeiern für unsern herrlichen Beethoven. Der Cäcilien-Verein sang in dem feierlich bereiteten Sale des Weidenbusches, von einem kleinen Orchester begleitet, Cherubini's Requiem, eine vortreffliche, nur etwas zu besonnene Komposition, und das Sanctus und Benedictus aus des Entschlafenen letzter grofser Messe. Die Ausführung war durchaus gelungen zu nennen, aber die Aufnahme nicht sehr günstig; besonders wollte das Benedictus Beethovens nicht ansprechen. Bei der Todtenfeier im Baldeneckerschen Institut wurden Beethovensche Klavier-Kompositionen, meist sehr

gut, ausgeführt, und aufserdem machte sich nur eine kurze Rede, zum Andenken Beethovens verfafst vom Musiklehrer Herrn Schneider, und gesprochen von Herrn Weidner, bemerklich. Sie ist hier gedruckt erschienen. — —

Wien, im Mai.

Die fleifsigen italienischen Opern-Sänger, welche schon kraft der vorsichtigen Art und Weise, wie die spekulativen Herren Impressaren ihre abgeschlossenen Kontrakte zu verklausuliren pflegen, diesem Epitheton entsprechen müssen, brachten die letzt entwichenen Monate über folgende Musikwerke in die Szene: 1. L'Ajo nell' Imbarazzo. Opera buffa von Donizetti. Leicht und tändelnd; ein hübsches Parlando; wenig Originalität. Die Meric-Lalande, früher im Kotburn Bewunderung erregend, war hier auch im leichtfertigen Soccus recht eigentlich zu Hause; Lablache, der Vielseitige, und nie derselbe, wie immer, der Grundpfeiler des schwankenden Gebäudes, das ohne solch kräftige Fundamentalstütze nur zu bald in sich selbst zusammenstürzen möchte. Ein neuer Bafso cantante, Signore Berettoni, ist eine brauchbare Acquisition zu nennen; die Stimme klar, voll, rein, und sonor; der Vortrag edel und gebildet. — 2. Agnese, von Paer. Nur das Meisterstück eines Lablache kann einigermafsen die abstofsende Idee erträglich machen, auf die Seelen-Leiden eines wahnsinnigen Vaters die Handlung eines musikalischen Drama zu basiren, und diesen rein tragischen Stoff, zur beliebten Abwechslung, mit den Buffonarien eines läppischen Narrenwächters zu durchpfeffern. In diesem Zerrbild, worin früher der verstorbene Bassi, geleitet vom natürlichen Wahrheitsgefühl, so glücklich die mildernde Mittelstrafse auffand, erschien diesmal Herr Pacini, Vater des gleichfalls hier anwesenden Komponisten, der, wie ers nun einmal in seinem niedrig komischen Rollenfache gewohnt sein mag, die Farben freilich etwas derb auftrug, aber übrigens viel Humor, Beweglichkeit, sonderlich ein scharf markirtes Mienen- und Muskelspiel entwickelte. 3. Mosè in Egitto, von Rossini, und wie bekannt, wenigstens einzelnen Partien nach zu dessen besseren Erzeugnissen gehörend. David debütirte darin; er ist und bleibt Joannes in eodem; mit Leib und Seele ein musikalischer Seiltänzer, dem kein Wagestück zu grofs, kein Luftsprung halsbrechend genug dünkt. Von diesem Gesichtspunkte ausgegangen mag indessen nicht geleugnet werden, dafs unter diesen Salti mortali manche durch die Perfektibilität der Ausführung wunderbar überraschen, so wie sich wohl auch, wenn gleich seltener, kantable Stellen mit einschleichen, deren inniger Vortrag den Weg zum Herzen nicht verfehlt. Die Besetzung sämmtlicher Hauptrollen, durch Mad. Lalande, Signore Lablache, Ambrogi und Ciccimarra verbürgte den neuerdings glücklichen Erfolg des beliebten Tonwerks bereits zum voraus. — 4. La Gelosia corretta; Opera buffa von Pacini. Recht gemeines Stück- und Flickwerk; ohne Saft und Kraft; Brodkrumen von Rossini's üppig servirter Tafel abgefallen, und mit heifshungriger Gier ohne Wahl aufgelesen. Da nun zum Ueberflusse Madame Dardanelli, welche schon in der vorigen Stagione beim Publikum keinen sonderlichen Stein im Brette hatte, als Prima Donna darin beschäftigt war, so wurde über das Ganze ohne Gnad' und Barmherzigkeit der Stab gebrochen, und es ging den Weg alles Fleisches. 5. Il matrimonio segreto, von Cimarosa. Es ist doch immer ein erfreuliches Zeichen der Zeit, ein segenverkündender Stern am wolkenschwangern, unheildräuenden Horizonte, dafs diese, aller kursirenden drastischen Nothbehelfe ermangelnde Musik, deren ausschliefslicher Reiz in der Reinheit der Melodie, in der dieser untergeordneten, zarten Begleitung, und in der psychologisch richtigen Karakteristik begründet ist, stets anspricht, ja ansprechen mufs, wenn sie nur treu im Geist des Tondichters ausgeführt wird. Dies war hier wirklich der Fall, vorzugsweise das treffliche Kleeblatt, Lablache, Ambrogi und David anlangend. Die Frauenpartieen waren zwar früher, als die Sirene Fodor noch in unsern Mauern weilte, in besseren Händen; doch auch jetzt nahmen sich die Signore Dardanelli, Franchetti und Dotti tüchtig zusammen, und bildeten ein schönes Ensemble. — Die deutsche Operngesellschaft, pro tempore blofs zum Lückenbüsser degradirt, gab ein recht artiges Operettchen: Die erste Zusammenkunft, mit Musik im Vaudeville-Styl von Adolph Müller. Eiskalt liefs dagegen das larmoyante Singspiel: Käthly, eine sentimentale Schweitzer-Idylle, von Baron Lannoy komponirt. — Die brave Sängerin, Madame Fink, debütirte unter ehrenvollen Beifallsbezeigungen als Anna, in der weisfen Frau und Agathe im Freischütz. Da wir Dem. Schechner für immer verloren haben, so wird auf deren Platz erstere wahrscheinlich remplacirt werden. Je nun! wenn man Trüffel-Pasteten entbehren mufs, so mundet wohl auch ein gesundes Kartoffel-Gericht. — Ein neues Ballet: Die Französin und der Raja, mag hier nur rücksichtlich der von Gyrowetz dazu komponirten, äufserst lieblichen Musik namentlich angeführt werden. —

Kommen wir nun — per transitum regu-

larem — zu den Vorstadt-Theatern. — Der After-Oberon, wofür die beiden Schächer, welche sich so schamlos am Heiligthume versündigten, auch in den hiesigen Kunstblättern scharf gegeifselt wurden, ist schon lange wieder vom Repertoire der Josephstädter-Bühne verschwunden. Item: eine Zauberposse: Fuchs, Hirsch und Löwe, von Gleich, mit zusammengewürfelter Musik, verendete nach dreistündigem Todeskampfe. Item: Die Krähwinkler in der Heimath, mit einem Kompot aus rossinischen Konfitüren, erhielten schon in diätetischer Hinsicht das Consilium abeundi. — Ein etwas günstigeres Loos fand die Posse: Peter Stieglitz, und die wenigstens durch Mannigfaltigfältigkeit amüsirende Zauberpantomime: Arlequin als Deserteur, beide von Gläser mit Musik ausgestattet, die allerwege hübsch klingt, was gewissermafsen hier genügt. — Das Leopoldstädter-Theater machte ergiebige Geschäfte mit zwei gelungenen Parodien: Kabale und Liebe, von Bäuerle, und: Die schwarzen Frauen, von Gleich. Zur ersteren — bei weiten gehaltvolleren — hat Drechsler, zur zweiten Wenzel Müller, mit Beibehaltung der Favorit-Melodien aus Boieldieus „Dame blanche“ die Musik komponirt. Bei dem Singspiel: Die Benefiz-Vorstellung, nach Theodor Hell — dem allegorischen Mährchen: Fee Sanftmuth und Fee Gallsucht, von Karl Meisl, — und der Pantomime: Die wunderbare Flasche von Raimoldi stand das Zünglein mitten inne. In den musikalischen Bedarf haben sich die Tonsetzer Drechsler, Müller, Ignaz Schuster, und der Orchesterdirektor Stadler amikaler Weise getheilt. —

Von den Konzertgebern, worunter an manchen Tagen vier bis fünf den Kampfplatz betraten, kann man in Wahrheit sagen: Multi vocati, pauci electi! Zu jenen, die sich selbst zu den Berufenen zählen, gehören: Die Herren Pirtschmann und Kirninger, ein Gespann Violinspieler von einer Sorte, wie man sie allenthalben schockweise findet; Herr Arming, der sich jährlich einigemale abmüht, um zum Besten des Blinden-Institutes den wohlthätigen Wienern allerlei vormusiziren zu lassen, blos — doch, der Zweck entschuldige die Mittel! — Weiter: Madame Paravicini, die wehmuthsvoll an die Vergänglichkeit irdischen Glanzes erinnert, Herr Panny, der unverdrossen darauf loskomponirt, und sichs ein tüchtiges Stück Geld kosten läfst, um nur das zu produziren, war aufser ihm Niemand hören mag; Herr Glöggl, Herr A, B, C, D, u. s. w. In die Kategorie der wirklich Auserwählten werden dagegen von Kunstverständigen rubrizirt: Die talentvollen Violinisten Slawjk, Jansa und Joseph Khayll, welche theils in ihren Privat-Konzerten, theils bei Theater-Akademien allgemeinen Beifall einernteten. — Der Harfenspieler John Schulz, aus London, welcher auf seinem, hierorts eben nicht sonderlich beliebten Instrumente in der That Unglaubliches leistet, und an Fertigkeit im vollgriffigen Vortrag alles bisher Gehörte übertrifft. Die trefflichen Pianisten, Fanny Sallamon, und Franz Mennen, der gesichtslose Lehrer am Blinden-Institute; — der Violoncellist Linke, welcher sein Instrument mit so unbeschreiblichem Zauber behandelt, und uns in seinem Konzerte mit Beethoven'schen Meisterwerken bewirthete, nämlich: Pianoforte-Trio in C-moll, das Göthe'sche Lied: Neue Liebe, neues Leben, endlich: Quatuor dernier, in B, und zwar, anstatt der so ungemein schwierigen Schlufsfuge, mit dem neu dazu komponirten Finale, des Verklärten letzten Arbeit; — schliefslich Hummel, der als Tondichter und ausübender Künstler gleich hoch gestellte und gefeierte Heros aller lebenden Klavierspieler, dessen erst nach Jahren wiederholter Besuch ein unbegränztes Freudengefühl in allen denen erweckten, die so viele, seiner Meisterschaft verdankte Hochgenüsse aus einer Zeit, da wir ihn noch ganz den Unsern nennen durften, nimmer vergessen konnten, die ihn dann schmerzvoll scheiden sahen und seitdem oftmals, selbst angeregt durch ausgezeichnete Leistungen, das sehnsuchtsvolle Verlangen nach dem Vollkommensten im Andenken des Verlornen nicht zu unterdrücken vermochten. Bald wäre indessen diese schöne Hoffnung zu Wasser geworden, denn einem sich gleich anfänglich verbreitenden Gerüchte zufolge führten ihn diesmal blos Familien-Angelegenheiten hieher, und ein öffentliches Erscheinen schien unvereinbar mit dem Plan einer sehr beschränkten Anwesenheit.

(Fortsetzung folgt.)

Hierbei eine besondere Bekanntmachung, die Einrichtung des Bureaus für musikalische Anstellungen betreffend.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 25. Juli. Nro. 30. 1827.

Hamann
an das Publikum,
oder
Niemand den Kundbaren.

(Für Künstler und sonst öffentlich Wirkende abgedruckt.)

Du führst einen Namen, und brauchst keinen Beweis Deines Daseins, Du findest Glauben, und thust keine Zeichen denselben zu verdienen, Du erhältst Ehre, und hast weder Begriff noch Gefühl davon. Wir wissen, dafs es keinen Götzen in der Welt giebt. Ein Mensch bist Du auch nicht; doch mufst Du ein menschlich Bild sein, das der Aberglaube vergöttert hat. Es fehlt Dir nicht an Augen und Ohren, die aber nicht sehen, nicht hören; und das künstliche Auge, das Du machst, das künstliche Ohr, das Du pflanzest, ist gleich dem Deinigen blind und taub. Du mufst alles wissen, und lernst nichts; Du mufst alles richten, und verstehst nichts. Du dichtest, hast zu schaffen, bist über Feld, oder schläfst vielleicht, wenn Deine Priester laut rufen, und Du ihnen und ihrem Spötter mit Feuer antworten solltest. Dir werden täglich Opfer gebracht, die Andere auf Deine Rechnung verzehren, um aus Deinen starken Mahlzeiten Dein Leben wahrscheinlich zu machen. So eckel Du bist, nimmst Du doch mit allem fürlieb, wenn man nur nicht leer vor Dir erscheint. Ich werfe mich wie der Philosoph zu den erhörenden Füfsen eines Tyrannen. Meine Gabe besteht in nichts als Küchlein, von denen ein Gott, wie Du, einst barst. Ueberlafs sie daher einem Paar Deiner Anbeter, die ich durch diese Pillen von dem Dienst Deiner Eitelkeit zu reinigen wünsche.

— — —

3. Beurtheilungen.

Revue musicale, publiée par M. Fetis, Professeur de composition à l'école royale u. s. w. Nr. 1 bis 11, vom 13. Februar bis 25 April 1827.

(Schluss aus Nr. 26.)

Dieser für uns das Meiste versprechenden Richtung getreu übergehen wir denjenigen Theil des Inhalts, der sich mit Nachrichten über musikalische Schöpfungen und Darstellungen und mit Biographischem beschäftigt. Das Hervorstechendere davon ist in Deutschland schon anderweit bekannt gemacht, eine neue, oder tiefer begründete Ansicht wird aber besonders in den Nachrichten nicht sichtbar; und in der That müfste das französische Musikwesen unserer Zeit in seiner Faulheit und Seelenlosigkeit, in seiner Geistlosigkeit und bettelhaften Unkultur nur einen widrigen Anblick gewähren, wollte man mit der Fakkel der Kritik in sein Inneres hineinleuchten. Behandelt Herr Fetis diesen Theil seiner Aufgabe absichtlich mit schonendem Vorbeigehn, so hat er unsere Zustimmung; man würde dem gröfsten Theil der Leser, der nur das Heute kennt ohne das Gestern, und ohne divinatorischen Blick für die Zukunft, entfremdet und unzugänglich werden, wollte man ohne Vorsicht auch das Beste rütteln, woran er sich zu halten vermag. Auch die Aufsätze übergehen wir, in denen H. Fs. litterarische Erudition, z. B. bei Blicken auf die Musikbildung in Deutschland und Italien (Nr. 2. S. 63 u. s. w. Nr. 9. 221) hervorleuchtet, indem die wichtigsten musikgeschichtlichen Momente hervorgezogen und zusammengereiht werden sollen. Setzen wir die, Kunstblättern eigenste und vornehmste Bestimmung: den Geist für die Kunst zu erregen, auch in Hr. Fs. Unternehmungen voraus, so könnte diese Behandlungsweise eher vom lebendigen Erfassen der Kunst ab, zu einem abstrakten Aufnehmen äufserlicher Data und Beschäftigung mit diesen, hinführen. Auf solchem Wege hat der gröfste Theil unserer musikgeschichtlichen (und biographischen) Werke seinen Einfluss auf die Kunst verloren und erwartet erst, künftig als Material zur wahren Brauchbarkeit verarbeitet zu werden. — Noch weniger zu billigen ist die Aufnahme oberflächlicher Nachrichten über das Ausland aus fremden Zeitblättern. Das sogenannte Korrespondenzwesen ist durch die Vervielfältigung zweckloser Journale in eine solche Schaalheit verfallen, dafs man immer mehr auf seine Beseitigung durch Gehaltvolleres und Interessanteres denken, nicht aber die Plaudereien und Klatschereien gar aus einem Lande in das andere schleppen mufs.

Eben diese Ausartung, vereint mit der Seltenheit einer nicht abstrakt-gelehrten, (wie die vorerwähnte) sondern geistig-künstlerischen Abhandlung der Kunstgegenstände hat auch die Theilnahme an kunstwissenschaftlicher Thätigkeit so selten werden lassen. Selbst bei uns in Deutschland ist die Kluft zwischen dem praktischen, nicht raisonnirenden Künstler, und zwischen dem abstrakt diskutirenden nicht schaffenden Theoristen noch bei weitem nicht ausgefüllt; es erscheint als eine unserer wichtigsten Aufgaben, die Möglichkeit und Nothwendigkeit eines Vereins beider Bestrebungen dem Auge und Willen der Zeitgenossen immer näher zu bringen. In Frankreich steht es damit noch ungleich schwächer. Mit einem lobenswerthen Neid blickt Hr. F. (Nr. 1, S. 28.) auf die neuerlichen Erörterungen *) über Mozarts Requiem, und kann nicht unbemerkt lassen, dafs man in Frankreich überhaupt keinen Antheil an der Tonkunst zeige, als insofern sie eben ergötze, dafs dort eine solche Untersuchung unbemerkt bleiben und selbst unter den Musikern wenig Theilnahme finden würde. — In dieser Bemerkung liegt aber zugleich die Erklärung des ganzen Musikwesens in Frankreich: die Tonkunst ist ihnen dort nicht ein Puls des Seelenlebens, sondern ein Amüsement, das man nach dem gegenseitigen Geschmack und der Laune

*) Und wieviel liefsen uns auch diese zu wünschen! Vergl. Nr. 24. S. 185.

des Augenblicks einrichtet. Warum dann auch nicht? —

Vergebens ist es, die einzelnen Blüthen verbessern zu wollen, wenn nicht der Stamm veredelt werden kann. Dies trifft bei einem Aufsatze (Nr. 1. S. 44.) zu, in dem die hülflose Verlassenheit eines angehenden Tonsetzers geschildert wird, dem sich der einzige Schauplatz der komischen Oper in Paris nicht öffnen, niemand seine Symphonien u. s. w. abnehmen will, bevor er sich Rang und Namen erworben. — Hält man dazu das Schicksal der Kompositionen, die das Glück gehabt, bei dem ersten Operntheater angenommen zu werden (Hr. F. berichtet Nr 5, S. 127) dafs seit 1740 mehr als 1200 Opern angenommen und noch nicht gegeben worden sind!) so mufs man das Schicksal junger Tonsetzer in Paris hart finden, zugleich aber die Gleichgültigkeit gegen Kunst und Kunstwerke anerkennen, von der dort freilich auch die Künstler nicht frei sind. Nicht einem armseligen, anscheinend nicht einmal wohlbefestigten Privilegium des einen komischen Operntheaters ist der Antheil an Kunst und Künstler gewachsen. Vergebens wird Hr. F. jener Glanzperiode der französischen Oper gedacht haben, wo durch die Existenz einer zweiten Bühne soviel gute Opern dem Publikum geschenkt wurden; (Nr. 1. S. 47.) vergebens erinnert, (Nr. 8. S. 207.) dafs es der Vortheil der grofsen Oper selbst sei, wenn Konzerte, Kirchen und besonders mehrere Theater jungen Tonkünstlern Gelegenheit zur Ausbildung für jene wichtigere gäben. — Möge auch bei uns immer ernstlicher bedacht werden, dafs Privilegien solcher Art blos zum Schaden der Kunst, ja zum Nachtheil der Privilegirten selbst aufrecht erhalten werden. Wir meinen, das königliche Theater in Berlin hätte viel mehr Grund, die ausgedehntere Nebenbuhlerschaft des königstädtischen zu wünschen, als zu scheuen; der Antheil des Publikums wird durch ein zwiefaches Wirken aus verschiedenen Principien für beide Theile erhöht und dem überwiegend zugeneigt, der nicht mit beschränkenden Privilegien oder ähnlichen Waffen, sondern mit eifersüchtiger Thätigkeit und Einsicht den Nebenbuhler bekämpft. Das Letzere allein ziemt dem königlichen Theater; das Erstere würde ihm früher oder später unerwünfchte Früchte bringen.

Hier wäre nun von einem gehaltreichen Aufsatze über die Oper (auf Veranlassung eines Buches von I. T. Merle, das von Verwaltung und Aufwand der Oper, von Personal, Gedicht, Musik, Tanz, Dekorationen, Maschinen und Ausführung handelt) Nachricht zu geben. Allein der Gegenstand ist für Deutschland noch nicht reif. So lange man noch nicht darüber hinaus ist, in der Pracht der Aufführung, oder in dem Besitz ausgezeichneter Exekutanten mit Uebergehung der schaffenden und leitenden Künstler die Hauptkraft und Bürgschaft stetigen Erfolgs zu suchen, ist jedes Wort verloren. In Frankreich, wo die ganze Angelegenheit ein blofs Aeufserliches ist, durfte sie ungesäumt nach ihren äufserlichen Verhältnissen abgehandelt werden. Hr. F. scheint zwischen beiden Gesichtspunkten zu schwanken. Er ermahnt (Nr. 4. S. 101.), das alte Repertoire zu verlassen und sich Künstler zur Schöpfung eines neuen zu gewinnen; das aber will er in Rücksicht auf die Sänger, die das Alte nicht mehr zu singen verständen — als wenn nicht das Veraltete aus demselben Grunde seine Anziehungskraft für das Publikum verloren haben müfste, aus dem es der Annehmlichkeit und Fafsbarkeit für die Ausübenden ermangelt. — Mit Evidenz widerspricht er der Klage über Mangel an Stimmen. Man suche nur, sagt er, taugliche auf, statt — träge — zu erwarten, ob sie nicht etwa kommen möchten. Halle sein Wort wieder in den Ohren unserer Direktionen, die mit Hunderttausenden den Ruf fremder Sängerinnen bezahlen, statt mit Tausenden eigne bessere zu gewinnen. —

Erfreulicher steht es in den Fächern, wo praktischer Verstand und Regsamkeit walten. Ein gehaltreicher Aufsatz (Nr. 1. S. 32.) berichtet von mannigfaltigen Versuchen zur Verbesserung der Pianoforte's (Pfeiffer und

Petzold erstrecken den Resonanzboden über das ganze Instrument, nebst andern Veränderungen — Erard, Pfeifer und Roller richten Pianoforte's zu Transpositionen ein — Pleyel sucht die Reinheit und Dauer der Stimmung zu befördern, indem er statt eines Chors von Saiten einzelne von gröfserm Kaliber anwendet u. s. w.) ein anderer von vier Unterrichtsmethoden (Choron, Méthode concertante de musique — Massimino — Galin, Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique — Pastou, Méthode de musique vocale) während wir in Deutschland nur von dem noch nicht verbreiteten Unternehmen des Herrn Urban *) und der eingewanderten Methode des Herrn Logier **) wissen. — Beide Gegenstände verdienen und gewärtigen übrigens eine ausführlichere Abhandlung.

Indefs alles in den erwähnten Richtungen Geschehene, kann nur Unterstützung sein und fodert ein entscheidendes Hauptmittel, dem es sich anschliefse. Was hierzu anderswoher, als aus dem Geiste der Nation kommen kann, Hinführung der Franzosen auf die Kunstschätze einer überlegenen Nation, das scheint Hr. F. ernstlich zu beabsichtigen und dazu der Mann zu sein. Die Franzosen bedürfen eines solchen, der ihnen die Ueberlegenheit und Hoheit fremder Werke predigt; denn der Versuch, diese unvorbereitet auf sie wirken zu lassen (z. B. Moscheles Versuch mit Beethovens Fantasie ***) u. a.) ist stets an der leichtsinnigen Oberflächlichkeit dieses Volkes gescheitert, mit der es seine Beschränktheit und Erstarrung zum Maafse fremden Reichthums und freien Lebens macht, und frech über das ihm Unbegreifliche (wie neuerdings über Göthe's Tasso, früher über Shakespeare) damit aber auch über sich selbst, abspricht. Möge Hr. F. nicht blos bei dem allgemeinen Ausdruck der Bewunderung eines einzigen Werkes (des Messias Nr. 3. S. 92. Nr. 7. S. 189.) stehen bleiben und sich nicht zu übereilten Abschlüfsen in einem Gebiete, das nicht so leicht übersehen wird (in Nr. 5. S. 132. übersetzt er die erste Anzeige der Beethovenschen Symphonie mit Chor aus Nr. 47 des dritten Jahrganges der Ztg. und schreibt unsere Idee auf Rechnung der — platonischen und kantschen Philosophie, die die Deutschen an alles herantrügen. Nr. 1. S. 43. erblickt er in der Schweizerfamilie! den Anfang der neuen deutschen Schule, die sich bis zu Weber entwickelt habe!) verleiten lassen. Die allgemeinen Resultate, wären sie auch richtig, können nicht eher fruchtbar werden, als bis man des Geistes Leben im Einzelnen empfunden und erkannt hat; ohnedem würde den Franzosen damit nur eine andere Abstraktion statt heilbringender Vertiefung und Beseelung zugeschoben werden. Das sei aber auch für einen Theil unserer Leser gesagt, dafs die umfafsende Idee, wo sie ausgesprochen ist, jedem ein todtes Gut bleibt, in dem nicht die Beseelung der einzelnen Erscheinungen vorangegangen ist. Ohnedem ist das Allgemeine unbegreiflich und ein Stachel zum Widerspruch, den der Widersprechende selbst nicht versteht.

Marx.

---

*) Erst. Jahrg. Nr. 41. S. 331, dritter Jahrg. Nr. 45. S. 360.

**) Nr. 22. S. 176.

***) »Was ist das,« fragten die pariser Kunstkenner und Gelehrten, »was Moscheles mit der deutschen Bizarrerie will? Dieses ist kein Konzert, keine Fantasie — denn man wüfste nicht zu kapiren, wie Orchester und Chor fantasiren können — keine Symphonie, keine Kantate; nun wohl, es ist einer jener gothischen Auswüchse, die sich sehr oft bei den Deutschen finden, selbst in der Musik, wo man ihnen Gelehrsamkeit und ein gewisses Talent nicht ganz absprechen kann. Das ist so, weil sie keinen Geschmack besitzen und den klassischen Styl verlassen haben. Vielleicht dafs Beethoven und einige andere junge Musiker von Auszeichnung sich auf den loyalen Weg zurückfinden, wenn sie erst Gelegenheit haben, unsere Aubers, Woets, Panserons zu studieren u. s. w.«

Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel. Uebersetzung und Klavierauszug von K. Breidenstein. Mit engli-

schem und deutschem Texte. Bonn bei N. Simrock.

(Angezeigt vom Professor Breidenstein.)

Das Unternehmen, Händels klassische Oratorien durch Klavierauszüge in Deutschland bekannter zu machen, als sie es zum grofsen Theile noch sind, bedarf wohl keiner Rechtfertigung, vielmehr darf ich voraussetzen, dafs es als ein verdienstliches anerkannt werde und es darüber nur Eine allgemeine Stimme gebe. Ich wählte zu diesem Zwecke eine der grofsartigsten Schöpfungen des unsterblichen Meisters und versprach in dem Vorworte, das ich dem Werke beifügte, mich in einer unsrer musikalischen Zeitschriften über Plan und Bedeutung desselben, so wie über meinen Antheil an der gegenwärtigen Herausgabe ausführlicher auszusprechen. Erst jetzt kann ich, obgleich mehrfach gemahnt, dazu kommen, dieses Versprechen zu lösen, finde aber auch sogleich, dafs die Aufgabe, die ich mir gesetzt, schwieriger ist, als sie mir früher erschienen war. Denn wenn man schon überhaupt bei Betrachtung und Beurtheilung händelscher Werke einen ganz andern Mafsstab anzulegen sich genöthigt sieht als den, der uns durch den Umgang mit modernern Künstlern und Kunstwerken gleichsam in die Hand gewachsen ist, so fühlt man diese Verlegenheit bei einem Werke wie das vorliegende, doppelt, in Betracht des Aufserordentlichen und scheinbar Unerhörten in Form und Anordnung, wodurch es sich vor andern auszeichnet. Dies mag schon der eine Umstand beweisen, dafs es aufser drei Duetten, vier kleinen Arien und einigen ganz kleinen Recitativen, allein aus sieben und zwanzig (gröfsern und kleinern, theils vier- theils achtstimmigen) Chören besteht und demnach ganz von der gewohnten Bahn, in die wir uns so bequem hineingelebt haben, abweicht. Ich bin überzeugt, unserm heutigen Publikum würde man Gewalt anthun müssen, wenn es eilf Chöre hintereinander und ohne alle Unterbrechung hören sollte; denn es will nun einmal auch seine gehörige Quantität an Solos, alfo Recitativen, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten u, s, w. und dies alles in weise berechneter Abwechselung dargereicht haben, wenn es ihm wohl ums Herz und seine Aufmerksamkeit lebendig erhalten werden soll. Da nun Händel, wie es scheint, in dieser Hinsicht auf unser heutiges Publikum so gar wenig Rücksicht genommen hat, so mufs er wohl darüber seine eignen Ansichten gehabt haben, die sich dem Leser vielleicht aus der nachfolgenden Beschreibung oder noch sicherer aus der eignen näheren Kenntnifsnahme des Werks von selbst herausstellen werden. Er schrieb so, weil er nach seiner Ansicht und seinem Gefühl, deren Tiefe zu bezweifeln wohl noch Niemand eingefallen ist, so schreiben mufste, nicht aber um den Sängern und Sängerinnen zu glänzend hervortretender Kunstleistung, oder den Hörern zum bewundernden Applaus Gelegenheit zu geben. Man weifs, dafs er die Cuzzoni einmal schon um den Leib gefafst hatte, um sie zum Fenster hinaus zu werfen, blofs weil sie eine seiner einfachsten aber gleichwohl ausdrucksvollsten Arien nicht singen wollte, aus keinem andern Grunde, als weil sie ihr zu einfach war; und bei einer Aufführung des Messias rief er dem Sänger Duport, nachdem sich dieser auf einer Kadenz nach Herzenslust ausgegurgelt und in allen fremden Welttheilen herumgetrieben hatte, mit lauter Stimme zu: Willkommen zu Hause, Herr Duport! woraus zu ersehen, dafs ihm die Kreuz- und Querzüge des Sängers nicht sehr willkommen waren. Darum wandte er sich denn auch mit überall sichtlicher Vorliebe dem Chor zu und pflegte diesen wie einen Liebling, von dem man sich nur ungern und wenn es sein mufs, doch nur auf kurze Zeit trennen mag. In dem Israel in Aegypten ist dies mehr als in irgend einem andern Händelschen Werke der Fall, aber in keinem offenbart sich auch in dieser Beziehung Händels Genialität herrlicher und majestätischer als eben hier. Doch eine nähere Beleuchtung möge uns dies anschaulicher machen.

Das Oratorium besteht aus zwei Theilen, wovon der erste den traurigen Zustand der Israeliten in Aegypten, die über die Aegypter

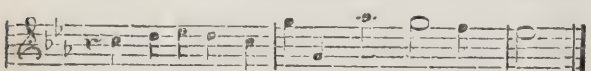
verhängten Plagen, den glücklichen Auszug jener und den Untergang dieser im rothen Meere darstellt. Die Worte sind einzelne Bibelstellen, sinnig und von Händel wahrscheinlich selbst gewählt und zusammengestellt. Den zweiten Theil bildet das Loblied des Moses, (2. Mos. 17. V. 1 — 21.), der älteste Hymnus, den uns die Geschichte aufbewahrt hat und der, obgleich nicht durchaus gleich günstig für die musikalische Behandlung, doch nicht minder poetischen Werthes als seines Alters wegen für ein unschätzbares Denkmal der fernsten Vorzeit gehalten wird.

Ohne Ouvertüre beginnt der erste Theil mit einem kleinen einleitenden Recitative, worin erzählt wird, dafs ein neuer König über Aegypten gekommen, der Ioseph nicht kannte und über Israel Frohnvögte setzte, die sie unbarmherzig drückten mit Arbeit und schweren Diensten. Hierauf folgt sogleich ein achtstimmiger Chor Nr. 2. zu den Worten:

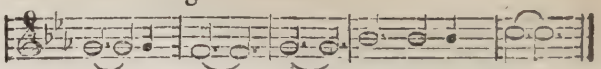
»And the children of Israel |: sigh'd :| *) by reason of the bondage. They oppress'd them with burthens and made them serve |: with rigor :| And their cry came up unto God«.

»Und die Kinder Israel schrien in ihrer harten Knechtschaft. Sie erlagen der Arbeit und weinten laut um Rettung. Und ihr Schrein stieg auf zu dem Herrn.«

Gleich dieser erste Chor ist ein Meisterstück von Wahrheit des musikalischen Ausdrucks; er athmet ganz den Zustand und die Stimmung, die Niedergeschlagenheit und den Jammer eines unterdrückten geplagten Volkes, jeder Ton ist Wehmuth, Klage oder Trauer. Wer hört nicht den Seufzer in dem Thema:



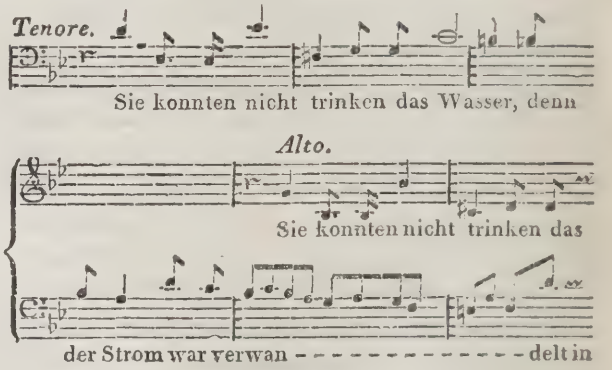
in dem karakteristischen Sprung zur None? Und mitten hindurch geht der trostreiche, von mehrern Stimmen stets in Unisono oder in der Oktave ergriffene Satz:



der mit jenem verwebt, der Verzweiflung Schranken setzt, indem er dem lauten Weinen der Unterdrückten mit stillem Gottvertrauen immer nur entgegnet, „dafs ihr Schrein aufgestiegen sei zu dem Herrn.“

„Da sandte er Moses — heifst es nun in dem folgenden Recitativ — und Aaron, den er erwählt, zu thun Wunder unter ihnen und Zeichen in dem Lande Ham. Den Strom verwandelte er in Blut.“

Der Chor Nr. 4. (vierstimmig) fällt nun ein:



Eine strenge Fuge, aber als solche unübertrefflich in Ausdruck und Durchführung und die beste im ganzen Werk, was um so mehr hervortritt, da mehrern der übrigen Fugen, wie Nr. 11. 21. und 31. eine gewisse Härte und Steifheit nicht abgeläugnet werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

*) Mit diesem Zeichen |: :| habe ich hier und da diejenigen Worte bemerklich gemacht, die sich abgerissen von denen, mit welchen sie zunächst verbunden sind, einzeln wiederholen, weil dieser Umstand einen bedeutenden Einfluss auf eine Uebersetzung ausübt.

Zwölf vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, oder für Sopran, Alt, Tenor und Bafs komponirt von Konradin Kreutzer, Gedichte von Ludwig Uhland. 4tes Heft. Op. 24. Mainz, bei B. Schott's Söhne, Preis 3 Fl.

Die jetzige musikalische Gesangsperiode zeichnet sich besonders durch die vortheilhafte Ausbildung der Männerchöre aus. Wo jetzt Musik geübt wird, hat man mehrstimmigen Männergesang. Und fürwahr es giebt

nichts Schöneres und Kräftigeres als einen schönen Männergesang; eine Würde, eine Feierlichkeit, und wiederum eine Anmuth, Heiterkeit ist dem Männergesang eigen, wie wohl kaum in so hohem Grade dem Chorgesange, der aus Sopran, Alt, Tenor und Bafs besteht; vor 50 Jahren war dies noch ein unbebautes Feld; man glaubte kaum, dafs es möglich sei, eine Harmonie so eng und doch so effektvoll schreiben zu können, als der Männergesang erfodert. Besonders verdient um diese Art des Gesanges hat sich Hr. Leonard de Call gemacht; er schrieb die ersten Gesänge dieser Art, und selten wird man unter seinen Gesängen einen finden, der nicht von Wirkung wäre. In dieser Callschen Art sind nun die obigen Gesänge geschrieben; sie sind sehr singbar, und sehr leicht zu treffen. Nach meiner Ansicht eignen sie sich aber doch besser für Sopran und Alt, wofür sie auch wohl eigentlich geschrieben worden sind; denn wenn sie von Männerstimmen ausgeführt werden, so überschreiten sich die Stimmen öfters und liegen auch sehr oft zu nahe zusammen. — Die Texte eignen sich meistens zur Komposition, ausgenommen Nr. 2, Ernst der Zeit und Nr. 12 Untreue. Vorzüglich gelungen in der Komposition sind: Nr. 1, Freie Kunst, Nr. 4, Frühlingsglaube, Nr. 5, Frühlingslied eines Recensenten, Nr. 6, Lauf der Welt und Nr. 9, Siegesbotschaft, welches letztere unstreitig das Beste im ganzen Heft zu nennen ist. Ueberhaupt sind diese Gesänge sehr zu empfehlen, welche Empfehlung wohl schon der Name des allgemein geachteten Komponisten verbürgt. Zwei ganz in derselben Art geschriebene Gesänge sind:

1. Morgengesang von Joseph Schnabel, Kapellmeister zu Breslau, und
2. der Gesang: Wenn der Abend kühl und labend, u. s. w., ebenfalls von Joseph Schnabel. Beide bei Förster in Breslau erschienen; Preis für jedes 1/3 Th.

Herr K. Schnabel hat sich durch seine Kirchenkomposition einen bedeutenden Ruf erworben, und auch diese Kompositionen, wenn gleich nur Erzeugnisse müfsiger Stunden, sind doch nicht ohne Werth; leider trifft sie ebenderselbe Tadel, der die kreutzerschen Gesänge trifft, nämlich zu enge und zu tiefe Lage der Stimmen, wodurch die Harmonien, besonders bei Männergesängen, sehr verworren klingen. Auch diese kleinen Gesänge sind besonders Anfängern im mehrstimmigen Gesange zu empfehlen, da sie sehr leicht ausführbar sind. Die äufsere Ausstattung sowohl der kreutzerschen als auch der schnabelschen Kompositionen ist sehr geschmackvoll.

C. F. I. Girschner.

---

1. Variations et Finale pour le Pianoforte sur un air de Ballet de F. Paer composées par Henri Herz. Op. 29. Prix 3 Frs. Bonn chez N. Simrock.
2. Variations précedées d'une Introduction pour le Pianoforte sur un air Saxon composées par Henri Herz. Op. 31. Prix 2 Frs. 50 Cts. Bonn chez N. Simrock.

Der Komponist der obigen Werke ist in Paris, seinem Wohnort, als guter Klavierspieler bekannt; doch seine Kompositionen bereichern eben die musikalische Litteratur so sehr nicht; es sind Modekompositionen, die man einmal wohl spielen kann, aber sie dann auch wieder in die ewige Nacht der Vergessenheit zurücklegen mufs. Ein fertiger Klavierspieler kann damit viel Lärmen auf dem Instrumente machen, doch im Grunde genommen, viel ist nicht Gutes darin, und es ist wirklich zu bedauern, dafs der Herr Verleger soviel daran gewandt hat, um sie so schön auszustatten. Ueberhaupt scheint Herr Simrock jetzt nicht immer vorsichtig genug in der Auswahl seiner Verlagswerke; es kann wohl sein, dafs solche Modesachen sehr gekauft werden, doch die wahre Kunst wird dadurch nicht befördert, was doch eigentlich das Hauptbestreben eines jeden sein mufs.

C. F. Girschner.

---

4. Berichte.

Wien, im Mai.

(Fortsetzung.)

Doch, so kurzweg lassen sich die für Musik enthusiastischen Wiener wohl nicht abfertigen, noch zwingen, einer Lieblingsidee freiwillig zu entsagen. Mit unglaublicher Schnelligkeit zirkulirten allenthalben Subscriptions-Bogen, welche, unbeschadet, dafs die Eintrittskarte auf 10 Fl. Papiergeld (vier Silber-Gulden) notirt war, in eben so kurzer Frist sich mit Namen aus allen Ständen füllten, und der somit dadurch gefesselte Meister dieser Anfoderung nicht länger zu widerstreben vermochte. So hörten wir denn in dem schönen Lokale des fürstlich schwarzenbergischen Pallastes vor einer erlesenen Versammlung von beiläufig 400 Personen den seltenen Virtuosen in seinen eigenen Kunst-Schöpfungen, nämlich: Rondo brillent, op. 98, mit Orchester-Begleitung, Duo concertant für Pianoforte und Violoncell, op. 104, und zum Schlufse eine freie Phantasie, indem zwei, von der herrlichen Alt-Sängerin, Fräulein Hühnel vorgetragene Arien die Zwischensätze bildeten. Zugegeben, dafs Hummel in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten wohl einige gluckliche Nebenbuhler haben möge, so steht er dafür einzig und unerreichbar da in der Seele des Spieles, in der Reinheit der Komposition für sein Instrument, und besonders in dem Geistesflug seiner momentanen Phantasien. Diesmal führte er nebst mehreren Thematen auch die Menuett aus Don Giovanni fünfstimmig, im gebundenen Style, mit den originellsten Harmonien-Wendungen so meisterhaft durch, dafs sich die Bewunderung zwischen dem Schöpfer dieser Tongebilde und dem Ausführer derselben theilte, und die volle Ueberzeugung gewährte, wie jeder dieser Vorzüge, einzeln betrachtet, schon den eminenten Meister beurkunde. Nicht unerwähnt darf die treffliche Violoncell-Begleitung des Herrn Merk im konzertirenden Duo bleiben, welcher sonderlich bei dem reizenden Vortrage des Adagio mit dem ausdrucksvollsten Tenor-Sänger wetteiferte. —

Da nun einmal die Bahn gebrochen war, so bemühte sich die Administration des Kärnthnerthortheaters gleichfalls, den Phönix in ihrem Netze zu fangen, und Hummel liefs sich gegen ehrenvolle Bedingungen herab, einige Tage darauf ein Chef- d'Oeuvre, das Konzert in A moll, und zum Finale wieder eine freie Phantasie auszuführen. Der Effekt auf ein höchst zahlreiches und gemischtes Publikum war ebenderselbe, wie früher auf jenes auserwählte; ein Beweis, das der wahre Genius aller Herzen sich bemeistert. Der Meister hatte diesmal Motive aus der Zauberflöte (Das klingt so herrlich), die Champagner Arie, und das wie ein goldener Faden darin verschlungene Haydn'sche Volkslied zum Ziel seiner Improvisation gewählt; wie wäre es möglich gewesen, dem durch solche patriotische Anklänge gesteigerten Gefühle für das Schöne Meister zu werden? der Tonmeister sah sich oft durch stürmischen Beifall-Iubel unterbrochen, und man glaubte in dem mehrmaligen Hervorrufen einen neuen Maasstab erfinden zu müssen, um nur ein solches Talent seiner würdig auszuzeichnen. —

Aus Freundschaft für seinen alten Kunstbruder Schuppanzigh trug Hummel auch in dessen Abonnement-Quartetten sein herrliches Sextett vor, wobei die Herren Krähmer (Hoboe) Scholl (Flöte) Lewy (Horn) Weifs (Viola) Linke (Violoncell) und Förster (Kontrabafs) würdige Kommilitonen waren. So mufste denn diese gediegene Komposition, welcher ein solcher Vortrag den Stempel höchster Vollendung aufdrückte, eine wahrhaft grandiose Wirkung hervorbringen, und alle Kunstfreunde werden diesen unvergefslichen Nachmittag noch lange zu den genufsreichsten zählen. —

Das Valete gab uns Hummel im Iofephstädter-Theater, bei einem Konzerte, welches dem vormaligen Orchesterdirector Schindler, laut früherem Kontrakte nachträglich zugestanden werden mufste. Herr Schindler war im ganzen Sinne des Worts unfers verewigten Beethoven getreuer Pylades, der seit Jahren dessen häusliche Geschäfte besorgte, und bis zum letzten Athemzuge nicht von seiner Seite wich. Der entschlafene Meister wollte, in Hoffnung der Wiedergenesung, seine Erkenntlichkeit durch eine neue Komposition beweisen, welche bei diesem Anlafse zum erstenmale produzirt werden sollte. Als er jedoch zu fühlen anfing, wie es ganz anders im Buche des Schicksals beschlossen stehe, übertrug er seine Verpflichtung an 'Hummeln, welchen er noch in den letzten Lebensstunden auffoderte, an seiner Statt gegen den sich grofsmüthig aufopfernden Freund den Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Hummel gab mit gebrochenem Herzen Hand und Wort, und verschob seine Abreise, um die geleistete Zusage zu erfüllen. Er spielte das von ihm noch nie öffentlich gehörte Quintett in Es-moll, nebst einer brillanten, dem Fassungsvermögen eines Vorstadt-Theater-Publikums umsichtig angepafsten Phantasie, und schon der blofse Name war hinreichend, dem Beneficiaten ein übervolles Haus zu verschaffen, wiewohl ihm die Direktion aus Neckerei den unvortheilhaftesten Abend im ganzen Jahre — Samstag vor den Osterferien — aufgedrungen hatte.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 1. August. Nro. 31. 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber den Gesang in Dorfschulen.

Von Joseph Klein.

Einleitung.

Der Zweck des Gesanges in den Dorfschulen ist: die Verbesserung des Gesanges in den Kirchen zu befördern. Wie dieses am leichtesten und sichersten zu erreichen, dazu müssen die Mittel in Gesangmethoden angegeben werden. — Es war besonders dem vorigen Jahrzehend vorbehalten, mehrere Pädagogen erstehen zu lassen, die zur leichtern, zweckmäfsigern Erlernung der nöthigsten Schulkenntnisse nach besten Kräften beigetragen, und alle Freunde des Gesanges geben es dankbar zu erkennen, dafs auch dieser eine Stelle unter dem nöthigst zu Erlernenden erhielt. — Es erschienen mehrere Singmethoden, deren Verfasser die rühmliche Absicht hatten, eine Lücke auszufüllen, die sich noch in Hinsicht des Gesanges im Schulunterricht vorfand. Sie wichen sehr von allen frühern Methoden, sowol in der Anlage als Ausarbeitung einzelner Gesangregeln ab; denn statt dafs alle früheren Singmethoden sich zuerst mit dem Ton und seiner Ausbildung beschäftigten, wurde hier zur unerläfslichen Hauptbedingung festgesetzt: der Schüler müsse sich zuerst mit allen rhythmischen Verhältnissen, d. i. mit der Eintheilung der Noten, Takt u. s. w. bekannt machen; ferner wurde statt der Bezeichnung der Töne durch Noten eine Bezeichnung durch Zahlen eingeführt, in der Absicht, dadurch mehrere Beschwernisse, z. B. die Kenntnifs der Noten in den verschiedenen Schlüsseln, die vielen Vorzeichnungen von Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen u. s. w für den Schüler zu entfernen.

Es ist nicht meine Absicht, eine Meinung über den Nutzen oder Nachtheil, welcher im Allgemeinen aus diesen neuern Singmethoden hervorgegangen ist, zu äussern, sondern nur zu untersuchen, ob in Dorfschulen nicht mit noch wenigern Mitteln mehr, als bis jetzt geschehen, für den Gesang zu erreichen sei?

Der Zweck des Gesangunterrichts in Dorfschulen ist, wie ich schon erwähnt habe, dafs die geistlichen Lieder, welche der Gemeinde meist schon bekannt sind, hinführó vorbereitet gesungen werden, dafs statt der vielen Fehler und Unreinheiten, die sonst, wenn unvorbereitet gesungen wird, in der Melodie vorkommen müssen, (schon defswegen, weil unmöglich alle Melodien der Gemeinde ganz bekannt sind) diese Lieder, von den Schulkindern rein und richtig gesungen werden, die Gemeinden sich an dem bessern Gesange erbauen mögen, und auf diese Art der Kirchengesang gefördert werde. Man kann von einer Dorfschule keine Kunstleistung, sondern nur verlangen, die Kirchenlieder rein zu singen. Und dies kann erreicht werden, wenn man die Kinder übt, rein nach dem Gehör zu singen; dadurch wären sowol Noten und Zahlenschrift, als auch der spezielle Singunterricht zu entbehren. Es liefse sich darauf erwiedern: warum soll dem Landmann alle höhere musikalische Ausbildung entzogen sein? — Der Gesang bei dem Landmann ist und bleibt nur ein Erbauungsmittel, und kann im

Allgemeinen nie höhere Leistung *) werden, weil er in seinem arbeitsamen und mühevollen Leben zu sehr von aller Musse und den Mitteln, die zur Ausbildung musikalischer Talente nöthig sind, abgeschieden ist. Selbst dann, wenn der Schullehrer mit grofser Mühe und vielem Zeitaufwande seinen Schülern die Kenntnifs der Noten, oder das Singen nach Zahlen beigebracht hätte, wird in spätern Jahren für den Landmann keine äufsere Veranlassung da sein, das Notensingen zu üben. — Lesen, Schreiben, Rechnen, sind Kenntnisse, die stets im gemeinen Leben in Anspruch genommen werden; ein künstliches Singen aber nicht. Weil man zudem stets die Hoffnung hegen mufs, dafs ein einzelnes grofses musikalisches Talent sich immer Wege zu bahnen weifs, um zu einer höhern Kunstbildung empor zu steigen, so wäre auch für die Kunst nichts dadurch verloren, wenn das Singen nach Noten oder Zahlen gänzlich aus den Dorfschulen verbannt würde. Da ich glaube, dafs Jeder, welcher den Zweck des Gesanges in den Dorfschulen kennt, und wie viel Mühe es macht, diesen durch Erlernung der Noten u. s. w. zu erreichen, wie viel leichter und sicherer er erreicht wird, wenn die Kinder nach dem Gehör singen lernen — die Meinung theilen wird, dafs statt Erlernung aller Zahlen, Noten und rhythmischen Verhältnisse der Lehrer besser thut, den Kindern eine Melodie rein vorzusingen, und sie solche rein nachsingen zu lehren, so wären hier nur noch die Mittel anzugeben, welcher sich der Lehrer bedienen mufs, um den Schülern das reine Nachsingen zu erleichtern.

I.

Es ist vorauszusetzen, dafs jedem Dorfschulmeister Mittel zu Gebote stehen, die Schulkinder eine Melodie rein hören zu lassen. Er selbst verbindet mit seinem Amt sehr oft das eines Kantors oder Küsters, und in Dörfern, wo beide Aemter getheilt sind, könnte der Kantor zu Hülfe genommen werden. Zur Beförderung des reinen Gesanges und zur Erleichterung des Lehrers wäre es sehr anzurathen, dafs dieser sich einer Geige oder des Klaviers bediente, worauf er Alles, was er vorsingt, mispielt oder die Melodie begleitet, um das Sinken der Stimme *) zu vermeiden. Aber auch auf diese Begleitung möchte in manchen Schulen Verzicht geleistet werden müssen; es ist dann desto mehr Achtsamkeit vom Vorsingenden zu verlangen, dafs er seine Stimme so viel als nur möglich halte, und als etwaiges Hülfsmittel ist ihm anzurathen, um wenigstens einen Leitfaden zu haben, dafs er, ehe der Gesang beginnt, sich mit einer Stimmgabel den Ton a angiebt; nach diesem mag er nun die Tonart des vorzusingenden Stückes und sich fest im Ton zu erhalten suchen.

Bei einer Wahl zwischen Klavier oder Geige wäre ersteres vorzuziehen, weil die Begleitung zugleich als Vorbereitung zur Orgelbegleitung angesehen werden kann.

II.

Nach der Absicht, in Dorfschulen einen reinen Gesang zu befördern, kann ein Schüler nur unter gewissen Bedingungen zu der Klasse der Singenden gezählt werden: 1) wenn er eine reine Stimme und 2) wenn er Gehör hat; indessen ist es mit diesen beiden Foderungen nicht zu strenge zu nehmen, und man könnte besser sagen, er mufs keine ganz unreine Stimme haben und Spuren von einem guten Gehör zeigen; eine ganz unreine Stimme ist, die keinen Ton halten kann, und Mangel an allem Gehör ist vorhanden, wenn der Schüler keinen Ton oder keinen Theil einer bekannten Melodie mit- oder nachsingen kann. Bei Manchen werden auch diese leicht scheinenden Foderungen nicht zur Genüge erfüllt

*) Auch nicht Mittel zur Erheiterung und geistigen Belebung, zu sittlicher Reinigung und Milderung? — Der Volksgesang war dies alles, bevor er sich zum Erbauungsmittel gestaltete. D. Red.

*) Häufig ist ein Tieferwerden der Stimme der Fall, wenn man ohne Begleitung singt; die Kehle, welche durch Singen immer mehr oder weniger ermüdet wird, giebt allmählig nach, so dafs man am Ende des Stücks, wenn man z. B. in C angefangen, sich oft in H oder selbst in B wiederfindet; durch eine Begleitung hält das Gehör die Kehle gleichsam aufrecht und zwingt sie, im rechten Ton zu bleiben. D. Verf.

werden. Dies bleibt jedoch der Beurtheilung des Prüfenden überlassen, und er wird bald finden, ob eine völlig stumpfe Talentlosigkeit oder andere äufsere Zufälle die Ursachen sind.

Mein Vorschlag, die Schüler zu prüfen, wäre folgender: Der Lehrer nehme vier Schüler allein und fordere jeden einzeln auf, ein paar leicht zu treffende Töne, oder einen kleinen Theil eines bekannten Liedes, welches er zuerst allein singt, zum zweitenmal mit ihm zu singen, oder ihm allein nachzusingen; der Schüler, welches dieses rein leistet, verräth Gehör; und sollte einer sie auch nicht rein nachsingen, so nehme der Lehrer noch einen Schüler, welcher Gehör bezeigt, und lasse diesen mit jenem, der unrein gesungen, zusammen singen, so wird der früher allein Fehlende sich schon mehr an die Töne gewöhnen und vielleicht nach und nach rein singen. — Es können aber auch Stimmen vorkommen, denen alle Fähigkeit des Gesanges gebricht. Solche wären auf jeden Fall von den Singenden auszuschliefsen, weil sie die Fortschritte der übrigen hemmen, ohne selbst jemals etwas zu leisten. Haben sie indessen die obigen Foderungen erfüllt, so kann der Lehrer es getrost auch in der Folge mit ihnen wagen; Fleifs und beständiges reines Vorsingen wird schon manches Fehlende nach und nach ergänzen. Die Zahl der Mitsingenden bleibt völlig der Bestimmung des Lehrers überlassen, und indem nur rein singen verlangt wird, könnten Alle, welche Talent zu reinem Gesang zeigen, mit Antheil nehmen. Um sich selbst die Sache zu erleichtern, könnte ja auch der Lehrer während des Gesangunterrichtes die Schüler in mehrere Klassen theilen, und die Uebungen vorerst mit jeder Klasse einzeln, dann mit der gesammten Masse vornehmen. (Schlufs folgt.)

3. Beurtheilungen.

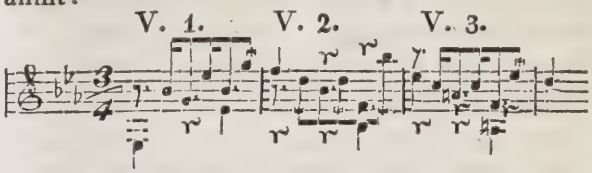
Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel etc.

(Fortsetzung.)

Nr. 5. Arie, (ist zwar im Violinschlüssel geschrieben, eignet sich aber besser für eine Bafsstimme):

„Und Frösche ohne Zahl bedeckten das Land, selbst des Königs innerste Gemächer. Er liefs ihre Heerden sterben an Seuchen, schwarze Blattern bedeckten die Haut.“

Diefs ist die einzige Arie und wenn man die oben erwähnten beiden Recitative nicht rechnet, das einzige Solostück im ganzen ersten Theile. Von Händels Anlage und Neigung zur Tonmalerei giebt uns unser Oratorium mehrere Proben, und die ersten finden wir gleich hier in der eben erwähnten Arie, deren Melodie, was die Singstimme betrifft, untadelhaft genannt werden mufs, die aber in ihrem Akkompagnement, wie man wohl glauben möchte, das Hüpfen der Frösche nachahmt:



Eben so scheint in dem Chor No. 6:

»He spake the word, and there came all manner of Flies and Lice in all their Quarters, and the Locusts came without number and devour'd the fruits of the Ground.«

»Er sprach das Wort, und es kamen un-zähli-ge Fliegen und Mücken in ih-re Häuser, und der Heuschrecken dunkler Schwarm verzehrte schnell die Frucht auf dem Feld'.«

durch die auf- und absteigenden schnellen Bewegungen der Violinen, das Summen und Schwärmen der Fliegen angedeutet zu werden. Angenommen, dafs Händel wirklich so etwas beabsichtigt hat, was noch gar nicht so entschieden daraus hervorgeht, und zugegeben, dafs dies Verirrungen sind, die nicht gebilligt werden dürfen, so wollen wir sie doch für das nehmen, was sie sind, nämlich für unbedeutend und uns nicht länger dabei aufhalten. Auch mufs man gestehen, dafs grade diese Art der Malerei, die es in dem Rhythmischen sucht und dadurch dem Ausdruck eine gewisse Anschaulichkeit zu geben trachtet, nicht durchaus verwerflich ist, vielmehr in den meisten Fällen sich als ganz zweckmäfsig vertheidigen läfst. Von da bis zum Hahnenschrei ist noch weit, und auch dieser ist am Ende und beim Lichte besehen nur eine unschuldige Tändelei.

Unter den nun folgenden zehn Chören des ersten Theils sind einige von ganz furchtbarem Karakter, wahrhaft zermalmend und vernichtend. So namentlich der Chor Nr. 7. (C-dur, achtstimmig oder vielmehr doppelchörig):

»He gave them Hailstones for rain; (Fire,) mingled
„Ha-gel statt Regen fiel herab; Feu'r, unterm
with the Hail ran along upon, the ground.«
Ha - gel her stürzt' in Strömen auf das Land.«

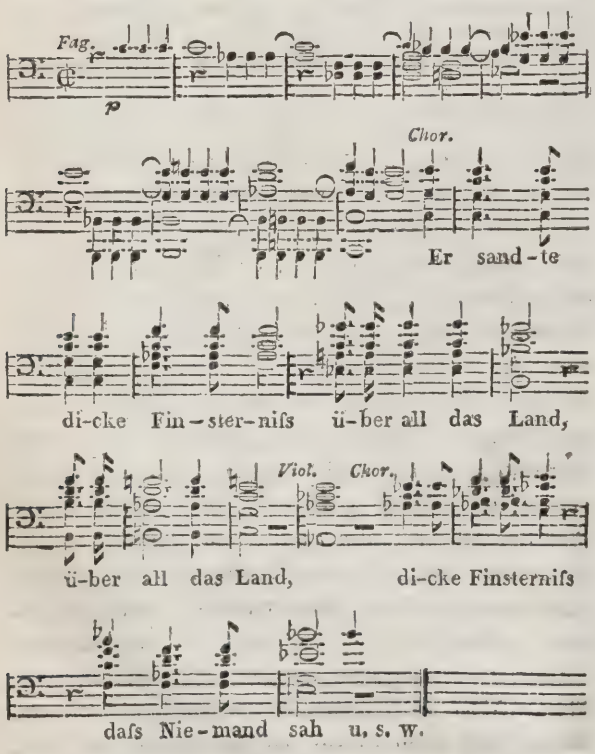
und in Nr. 14. (C-moll und vierstimmig):

»But the Waters overwhelmed their Ennemies,
»Aber die Wasser überwältigten der Feinde Schaar,
there was (not one) of them lest.«
dafs auch nicht Einer übrig blieb.«

beide mit höchst energischem Akkompagnement der Saiteninstrumente. Andre sind mehr pathetisch und tiefsinnig, und ganz kurz, wie Nr. 8.

»He sent a dick darkneſs over all the Land,
»Er sandte dicke Finsterniſs über all das Land,
which might be felt.«
dafs Niemand sah.«

davon die Einleitung hierher zu setzen ich mich nicht enthalten kann:



Dann Nr. 12:

»He rebuked the Red Sea, and it was dried up.«
»Er gebot es der Meerfluth, und sie trocknete aus.«

und Nr. 15:

»And Israel saw that great Work, that the Lord
»Und Israel sah das grofse Werk, das der Herr
did upon the Egyptians, and the People fearthat
that an Egypten, und das Volk fürchtete
the Lord.«
den Herrn.«

lauter kleine Sätze, aber voller Kraft und Würde. Mit idyllischer Anmuth und Milde ist dagegen der Chor Nr. 10:

»But for his people, he led, he led them forth
»Aber mit seinem Volke, zog er dahin gleich wie
like Sheep etc.«
ein Hirt etc.«

ausgestattet. Er gewinnt ungemein, wenn man die Worte:

»zog er dahin gleich wie ein Hirt«

überall, wo sie vorkommen, von Solostimmen vortragen läfst.

Die übrigen Chöre sind Fugen und im Ganzen weniger ansprechend, als die vorgenannten. Mit Nr. 16.

»And (the people) believed the Lord and his
»Und (das Volk) erkannte den Herrn und seinen
servant Moses.«
Diener Moses.«

schliefst der erste Theil, was zwar im Register, nicht aber an Ort und Stelle sich angezeigt findet.

Der zweite Theil, der, wie ich schon oben bemerkte, den ganzen Mosaischen Hymnus, Wort für Wort, begreift, beginnt mit einem kleinen achtstimmigen Chor Nr. 17. Wäre dieser Satz nicht so ungemein schön und erhaben, so könnte man wohl wünschen, es möge Händel gefallen haben, die Worte:

»Moses und die Kinder Israel sangen also zu dem
Herrn, sein Lob ausrufend:«

die nur den allgemeinen Lobgesang ankündigen, aber noch nicht integrirender Theil desselben sind, als Recitativ zu behandeln, welches wohl richtiger und für den Eintritt des Chors mit dem eigentlichen Hymnus günstiger gewesen wäre. Solche Verstöfse gehören unstreitig in dieselbe Kategorie, in der wir bei Sha-

kespeare die römische Wanduhr und die böhmischen Schiffe finden. Indessen wissen beide es schon so zu machen, dafs man ihnen dergleichen gerne hingehn läfst. Denn Händel läfst nun gleich in Nr. 18:

»Ich will dem Herrn singen, denn er hat geholfen wunderbar; das Rofs und den Reiter hat er in das Meer gestürzt!« *)

einen Chor eintreten, der aufser dem Halleluja schwerlich seines Gleichen finden dürfte und auch diesem, wie ich glaube, in keiner Hinsicht nachsteht. Er verdient es wohl, dafs wir ihn etwas näher ins Auge fassen.

(Schlufs folgt.)

Studien für das Pianoforte, zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 karakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügtem Fingersatz und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben, von J. Moscheles. Op. 70. 1tes Heft. Leipzig, bei Probst.

Geben ist seliger denn nehmen, und loben seliger denn tadeln; — wohl uns also, denn wir sind in dem Falle, einmal unbedingt loben zu können, wir empfinden die Freude, die im Himmel über einen wiedergefundenen Verirrten Statt findet, schon hinieden im Recensiren. Und sie ist zehnmal so grofs, wie die über einen von jeher Gerechten; denn aller frühere Irrthum kommt dem neuen Menschen zu Gute, und er hat Kräfte versucht und gestärkt, die noch schlummern in denen, die immer geraden bequemen Weges gingen. Ein reich ausgestatteter Künstler, grofs als Virtuos, fruchtbar als Komponist, dem von jeher Erfindung und volle technische Gewandtheit zu Gebote standen, der sich in der Welt bedeutenden Ruf erworben hat, und der jetzt gerade in der besten Zeit seines Schaffens ist, tritt mit einemmale mit Kompositionen hervor, die seinen frühern nur in Hinsicht des Guten gleichen, sie aber in Hinsicht des Wahren weit überfliegen, in denen die Manier der frühern Styl geworden, der Anmuth die Kraft zugesellt, und an die Stelle der Alles und somit nichts sagenden Salon-Eleganz menschlich-gemüthlicher Ausdruck, ächte Empfindung getreten ist.

Diese zwölf Stücke, die der Komponist anspruchslos als Studien ankündigt, sind fast alle mehr, sind Momente ächt künstlerischer Stimmung, Ergüsse eines klaren künstlerischen Gefühls, in einer festen gehaltenen Form, in der sich eine bestimmte Idee, mit Verschmähung alles Zufälligen und Ausserwesentlichen, gediegen kund thut. Möge dem Einzelnen die besondere Bedeutung der einzelnen Stücke mehr oder weniger klar werden, spreche er sie geschickt in einem bestimmten Bilde, als einen menschlichen Zustand oder als eine Naturscene aus, oder wisse er das Wort nicht dafür zu finden: gleichviel, er mufs fühlen, dafs ein eigenes selbstständiges geistiges Leben sie beseele, und sie müssen ihn mit der sichern Gewalt, die jedem rechten Kunstwerke innewohnt, erfassen, und aus der Alltagswelt in ihren erquickenden Kreis hineinziehen.

Im reichsten Maafse finden wir diesen Pulsschlag des geistigen Lebens in der Etude aus Es-moll, No. 8. Allegro agitato, in der eine Oktavenfigur, in bebender und treibender Bewegung, nur unterbrochen durch ein Paar Seufzer, und durch einen ausdrucksvollen Dur-Satz, Tranquillamente überschrieben, den Hauptgedanken ausdrückt, das Ganze piano gehalten, und pianissimo in einem sehr schönen Schlusse auslaufend; — vorzüglich in der meisterhaften Studie aus B-moll, No 12, gleichfalls Agitato, durchaus zart und luftig gehalten, mit einer leise flüsternden Figur, — irgend ein phantastischer Vorgang in nächtlicher Einsamkeit; — kräftigen Sinnes sind die Stücke No. 7 aus B-dur, No. 10 aus H-moll, beide in älterm Styl, und die pathetische

*) Ich lasse hier und bei den folgenden Wortanführungen den englischen Text weg, weil ich ihn weiter unten noch einmal in einer andern Verbindung vorbringen werde.

Etude No. 11, mit prächtigem stark markirten Bafs, in denen sämmtlich eine grofse Frische, und die anziehendste Verarbeitung der Hauptgedanken herrscht; — vortreffliche Melodien und schöne Stimmenführung neben empfindungsvollem Ausdrucke zeichnen die Etude aus A-moll No 5 aus; — kurz, keine ermangelt des Eigenthümlichen und des sichern Kolorits, im Kräftigen, Anmuthigen, Heitern oder Pikanten, wie es nun gerade der Künstler hat geben wollen. Mit dieser Freiheit und Sicherheit des Ausdrucks ist auch die Freiheit und Leichtigkeit der technischen Behandlung ausgesprochen; dem geübtern Künstler, der so klar weifs was er will, müssen sich alle Elemente leicht und frei ordnen und fügen, dem Denker mufs sich die Materie in rechtem uud schönem Ebenmaafse unterordnen, so dafs nichts Gequältes, keine Wehen des Schaffens mehr sichtbar werden.

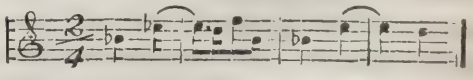
Der zu bescheidene Komponist hat nur das Instruktive in diesen Studien andeuten und hervorheben wollen, und in dieser Absicht einer jeden eine Anweisung über die Vortragsweise vorausgeschickt. Also auch von dieser Seite ist der Gewinn durch die vorliegenden Stücke für uns bedeutend, — sie können nicht ohne den gröfsten Nutzen für die Ausbildung des rechten Spiels geübt werden, und sind somit den ausgebildeten Klavierspielern aller Schulen und Tendenzen ohne Ausnahme aufs dringendste anzuempfehlen. Sie sind sämmtlich schwer, aber immer spielbar; die Schwierigkeit ist durchaus belohnend, da sie nie um ihrer selbst und der blofsen Fingerbravour willen besteht, sondern stets dem wahren Vortrage dient, und mit dem Wesen des Stücks eins ist.

Herr Moscheles verdient auf dieser, man kann sagen neuen Bahn, die vollste Anerkennung, und die dringendste Aufmunterung, in dieser geistigern Richtung, die Kunst ferner zu erweitern und zu fördern, denn hier ist das reiche Feld, wo es noch so viel zu säen und zu ärndten giebt, von dieser Seite ist die Kunst so unendlich, wie das Leben und die Natur. Und in welcher Form er diese geistigere Tendenz ferner verwirkliche, für sein Instrument allein, und hier als Sonate, Studie oder Karakterstück, oder im gröfseren Gebiete des Konzerts und gar der Symphonie, das können wir jetzt getrost seiner Eingebung überlassen, durch das hier Geleistete vollkommen überzeugt, er werde in Jeglichem das Rechte sicher treffen. Und verlangt irgend eine gold- und empfindselige Englische Mifs von ihm etwa ein musikalisches Angedenken, oder soll sein Name in irgend einem Pariser Album musical neben den Namen von Kalkbrenner, Pixis, Herz und Consorten figuriren, nun wohl, so wollen wir das, was er diesen giebt, für muntere Ironie nehmen, und uns an das Bessere halten, was der tüchtige Künstler, der da einsieht was die Kunzt jetzt wirklich will, und was ihr frommt, seinen Freunden und der Welt nicht vorenthalten wird. Einstweilen werden wir uns eines zweiten Heftes dieser Studien zu erfreuen haben.

C. Klingemann.

Grande Serenade concertante pour Pianoforte, Clarinetti, Cor et Violoncelle, ou les Parties de Clarinette et Cor pour Violon et Viola, composée par Charles Czerny. Oeuv. 126. Pr. 2 Rthlr. Leipzig bei Peters.

Die Zusammenstellung der Instrumente ist sehr glücklich, und macht einen netten Effekt. Des Abends, versteht sich in üppiger Blüthenzeit, kann das Stückchen (es sind nämlich Variationen) als Ständchen, besonders im Freien, oder auch im Konzertsaale einen angenehmen, lieblichen Eindruck machen. Das Thema:



kann aus Beethovens Septuor (wenn ich nicht irre, aus dessen Finale) entlehnt scheinen, das schadet aber nichts, es mag darum immerhin vom Hrn. Czerny wirklich erfunden sein, und nur zufällig angeklungen haben, oder auch zufällig nur ähnlich sein. Für Kenner ist nichts in diesem Tonstücke zu finden; es ist leichte Waare, Pedalwürfe, krause Tirädchen, magere Akkord-

bässe, hübsch und klingend und klingelnd gemacht, aber ohne alle Bedeutung. Das ist so Mode. v. d. O..r.

Vier Lieder der Minne, aus den Zeiten der Minnesänger, für vier Männerstimmen bearbeitet und dem Herrn Professor Dr. Büsching gewidmet von C. J. A. Hoffmann. Pr. 18 Gr. Breslau bei Förster.

Diese vier Lieder hat Herr Hoffmann (wie die Vorrede sagt) nebst den Melodien, die auch aus jener Zeit sind, dem Hrn. Prof. Büsching zu verdanken, und ersterer hat sie nur für Männerstimmen arrangirt und mit f. und p. ausstaffirt. Bei schwer zu verstehenden und den Rhythmus verletzenden Stellen, hat sich Hr. Hoffmann Abänderungen erlaubt, die er aber angedeutet hat. Es ist noch die Frage, ob das gut gemacht war, und auf alle Fälle hätte der Herr Herausgeber das Original mit seinem Fehler in einer Note beidrucken lassen können. — Die Melodien sind choralmäfsig allerdings innig und von Bedeutung, und daher interessant und empfehlenswerth. Sie sind in der Art, wie z. B. der Choral: „Nun ruhen alle Wälder", der ursprünglich auch ein zärtliches Volkslied war, welches anfing: „Inspruck ich mufs dich lassen." —

v. d. O..r.

Trio pour Violon, Alto et Violoncell, d'après l'oeuvre 23 pour Piano de Louis v. Beethoven, arrangé par A Brand. Pr. 2 Fl. 2 Xr. Mainz bei Schotts Söhnen.

Dieses geistreiche Tonstück des grofsen, verewigten Tonkünstlers ist mit der erfoderlichen Geschicklickkeit für die genannten drei Instrumente arrangirt, und da wir eben keinen Ueberflufs an Original-Trio's für drei Streich-Instrumente haben, bestens zu empfehlen. Zuweilen bleibt ein Quartettspieler aus, oder kommt zu spät u. s. w.; für solche Fälle mufs jeder vorsichtige Verein einige gute Trio's neben den berühmten mozartischen haben; das vorliegende möchte daher Vielen erwünscht sein. v. d. O..r.

4. Berichte.

Wien, im Mai.

(Schlufs.)

Die kunstsinnigen Mitglieder der Konzerts spirituels veranstalteten im grofsen landständischen Saale eine musikalisch-deklamatorische Akademie, und bestimmten derselben reines Erträgnifs als ersten Beitrag zur Errichtung eines Grabmales für Ludwig van Beethoven, von welchem nachfolgende Werke zur Ausführung gewählt waren: 1. Die fünfte Symphonie in C-moll.. 2. Beethoven! ein herzliches Gedicht von I. G. Seidl, seelenvoll vorgetragen, von dem k. k. Hof-Schauspieler Anschütz. 3. Violin-Konzert in D-dur, gespielt von Herrn Professor Böhm. 4. Adelaide; gesungen von Herrn Rietze. 5. Pianoforte-Konzert in C-moll, gespielt von Herrn Karl Maria von Bocklet. 6. Chor aus dem Oratorium: Christus am Oehlberge. — Wer hätte nicht denken sollen, der Andrang müsse bei einem solchen, in der Nationalehre bedingten, und durch sie geheiligten Unternehmen beispiellos, der Erlöfs bei so geringen Entrée-Gebühren überreich sein? Und dennoch war nicht dem also! Nur eine leicht zählbare Eliten-Schaar wohnte diesem den Manen des Unvergefslichen höchstwürdig dargebrachten Todtenopfer bei; auf deren thätige Unterstützung vorzüglich gerechnet wurde, die blieben hübsch ferne. Darin lag eben der error in calculo. Hätte man einen wälschen Trillerschläger dazu geladen, und diesen: Sorte secondami und dergleichen girren lassen, die magnetische Anziehungskraft wäre nicht ausgeblieben, und das Ding hätte sich in pekuniärer Hinsicht ganz anders gestaltet. Aber — aber — aber — versuch' es, wer da will, gegen den Strom zu schwimmen! Die Stimme des Einzelnen verhallt in der Wüste. —

Seit Beethoven im Grabe ruht, beeifert sich jeder Konzertgeber mehr noch als zuvor, wenigstens ein Tonstück dieses Meisters in seiner Kunstgallerie aufzustellen. Sonderlich war diefs der Fall bei Schuppanzighs nunmehr geschlossenen Abonements-Quartetten; der ist aber auch ganz der Mann dazu; er sowohl als seine Mitspielenden, damals in der kleinen Hauskapelle des Fürsten Rasumovsky angestellt, hatten Gelegenheit, die bedeutensten Kompositionen Beethovens, so wie sie beinahe brühwarm aus der Pfanne kamen, unter seinen Augen und eigener Anleitung einzustudieren, den Geist vollkommen aufzufassen, und durch ein bis in das kleinste Detail sich erstreckendes Zusammenwirken über diese tiefgedachten Ton-Dichtungen jene hehre Stralenglorie zu verbreiten, welche

andere, wohl auch nicht gewöhnliche Musiker von Profession, ihnen zu enthüllen vergebens sich abmühten. Das Pianoforte-Konzert in Es, von Czerny vierhändig für zwei Klaviere mit Quintett-Begleitung höchst effektvoll arrangirt, die Trio's in B, G und C moll, mehrere Quatuors aus der älteren Glanzperiode wurden mit einer begeisternden Gluth ausgeführt, die von den Saiten wiederklingend in die theilnehmenden Herzen der Zuhörer überströmte, und zur würdigsten Verklärungsfeier des theuern Hingeschiedenen sich gestalteten.

Selbst in dem jährlichen Augarten-Morgen-Konzerte, womit Schuppanzigh immer den ersten Mai zu begrüfsen pflegt, und wo selbst nach der Regel nur leicht-verdauliche Gerichte zum Früh-Imbifs servirt werden, fehlte die kräftige Symphonie in B eben so wenig, als die grandiose, fugirte Triumph-Ouvertüre mit der Trompeten-Fanfare.

Unter den Novitäten, mit welchen uns die so angenehmen, wie lehrreichen sonntäglichen Nachmittags-Unterhaltungen des obenberührten Abonnement-Cyclus bekannt machten, gehörte zu den anziehendsten ein Ottett von Schubert, für Klarinette, Horn, Fagott und fünf Saiten-Instrumente. Es enthält recht interessante Partien, originelle Karakterzüge, einen schönen Ideen-Flufs, und verräth nebst einer klaren Phantasie die lobenswertheste Sorgfalt in der technischen Ausarbeitung. Doch dürften sechs, sehr lange gehaltene Sätze, wenn gleich Beethoven als Vorbild dasteht, die Geduld der meisten Zuhörer auf eine allzu gefährliche, dem Totaleindruck keineswegs erspriefsliche Probe setzen. —

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, welche es zu ihren schönsten Pflichten zählt, ausgezeichneten, um die Tonkunst besonders verdienten Künstlern und Gelehrten ihre Achtung öffentlich zu bezeigen, hat in einer vorjährigen General-Versammlung die Herren Ludwig van Beethoven, und Cherubini, die hiesigen Kapellmeister Eybler, Gyrowetz, Krommer, Seyfried, Umlauff und Weigl, den Nestor Abbé Stadler, die Herren Hummel, Hofrath Rochlitz, Spohr, Rossini, Carl Maria von Weber, und Ihren würdigen Professor Zelter zu Ehrenmitgliedern gewählt, und denselben das diese Ernennung dokumentirende Diplom zustellen lassen. Weber weilte leider nicht mehr unter uns, als diese gerechte Würdigung seines herrlichen Talentes an ihn abging. Beethoven fand sich sehr geehrt dadurch, und sprach noch in den letzten Leidens-Tagen seine dankbare Rührung darüber aus. So fielen denn schon zwei Blätter vom Kranze ab, ehe er kaum gewunden war; möge der Himmel die Uebrigen noch lange vor Stürmen bewahren! —

---

5. Allerlei.

Für die Berliner musikalische Zeitung von einem Kunstfreunde

(Am entsprechendsten der Tendenz dieser Blätter — für die Leitung und Förderung musikalischer Geistesthätigkeit unserer Zeit mitzuwirken — sind Aufsätze, die sich an irgend ein gegenwärtiges Ereignifs, eine eben erregte Bestrebung anschliefsen. Selbsterkenntnifs und sicheres, bewufstes Fortschreiten finden aber ihre beste Begründung unstreitig in geschichtlicher Vorkenntnifs. So sind uns die nachstehenden, eingesandten Aufgaben sehr willkommen. Mögen sie ihren Zweck erfüllen und zur Beantwortung anregen; damit Hrn. Fetis Beschwerde (Seite 238) immer weniger auf uns passend erscheine.

D. Red.)

1. Aufgabe.

Wer reformirte die Musik in Deutschland im vorigen Jahrhundert? und wer in der ersten, und wer in der letzten Hälfte*) unsers jetzigen Jahrhunderts?

2. Aufgabe.

Was für Verdienste haben die deutschen Tonkünstler um die Verbesserung der Musik des vorvorigen, des vorigen und des jetzigen Jahrhunderts?

3. Aufgabe.

Wodurch ist die Figuralmusik in unserm jetzigen Jahrhundert so ausgeartet, und wodurch ist diese wieder zu verdrängen, oder einzuschränken.

Nachricht.

Der Monat August wird die musikalische Welt wieder um zwei Meisterstücke bereichern. Die Schlesingersche Verlagshandlung giebt Beethovens letzte Quartette, Opus 132 in A-moll und Op. 134 in F-dur (Op. 133 erscheint mittlerweile im Schottschen Verlage) in Partitur, Stimmen und vierhändigem Arrangement heraus. D. Red.

---

*) Es scheint also das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert gemeint. D. R.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 8. August. — Nro. 32. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber den Gesang in Dorfschulen.

(Schluſs.)

III.

Die Schüler im reinen Nachsingen zu üben, wird ein fleifsiges Singen der Tonleiter von grofsem Nutzen sein *). Der Lehrer singe eine Tonleiter, aber ohne Benennung der Töne, sondern blos auf den Vokal a, z. B. von c bis zu dessen Oktave, ohne sie von den Schülern nachsingen zu lassen; dann singe er die Tonleiter zum zweitenmale, und lasse sich Ton für Ton nachsingen, und endlich die zweite Hälfte g, a, h, c. Diese Uebung mag eine Zeit lang fortgesetzt werden. Um den Stimmumfang der Schüler recht kennen zu lernen, mag er die Tonleiter in verschiedenen Tönen singen:

c, d, e, f, g, a, h, c.
d, e, fis, g, a, h, cis, d.
e, fis, g, a, h, cis, dis, e.
f, g, a, h, c, d, e, f.
u. s. w.

*) Obschon mehrere Ursachen bekannt sind, warum alle guten Gesanglehrer die Schüler zum fleifsigen Absingen der Tonleiter anhalten, so erlaube man mir eine, meines Wissens noch nicht ausgesprochene, Ursache anzugeben: durch das Ueben der Tonleiter wird die Kehle gleichsam gezwungen, aus dem Chaos von Tönen, welche sie hervorzubringen im Stande ist, nur immer die Töne, welche in unserm Tonsystem als solche aufgenommen sind, anzugeben; denn wenn, z. B. ein Sänger einen Ton sänge, der etwas höher als h und etwas tiefer als c wäre, also zwischen beiden schwebte, so wäre dies ein falscher Ton zu nennen, nicht an und für sich, sondern weil sich in unserm Tonsystem kein Ton zwischen h und c befindet; fleifsiges Ueben der Tonleiter verdrängt gleichsam alle dergleichen Töne aus der Kehle und befördert auf diese Art das reine Singen.

Damit sich nun das Gehör der Schüler auch an die Molltonleiter gewöhne, und um zugleich vieler Beschwernifs auszuweichen, *)

*) Die grofse Beschwernifs, eine Molltonleiter so auf- als abwärts rein zu singen, entsteht daher, weil die aufsteigende Molltonleiter von der absteigenden verschieden zu singen ist(?). Wegen der Harmonie ist es nöthig, dafs zu der aufsteigenden Tonleiter die Fortschreitung vom siebenten zum achten Tone (welches die Oktave des ersten Tons der Tonleiter ist) nur einen halben Ton betrage; denn der siebente Ton ist gleichsam die Vorbereitungsnote des achten, er leitet in die Oktave ein und heifst auch deshalb Leitton. Wenn man nun die Sexte klein nehmen wollte (welches richtig wäre, denn sie ist eine unvollkommene Konsonanz eben so wie die Terz) und die Septime grofs, so würde dadurch ein Sprung von anderthalb Ton entstehen (z. B. in C-moll wäre dann die Sexte as, die Septime h) welcher für den Sänger schwer zu treffen ist. Um dieses zu vermeiden, mufs die Sexte der Septime gleichsam aufgeopfert werden, und weil diese eine grofse sein mufs, wird jene auch zur grofsen gemacht (also z. B. in C-moll statt as, h, nimmt man a, h), in der absteigenden Molltonleiter aber mufs die Sexte in ihre Rechte treten und zur kleinen gemacht werden. Wenn man nun die Septime grofs liefse, so würde wie oben bei der aufsteigenden Molltonleiter wieder ein Sprung von anderthalb Ton entstehen, z. B. in C-moll h — as. Um dieses zu vermeiden, tritt der obige Fall hier ein, die grofse Septime wird wegen der kleinen Sexte, auch zur kleinen gemacht, es heifst also absteigend in C-moll c, b, as, g c. Weil es aber ein nutzloser Zeitaufwand sein würde, den Schulkindern dies alles zu erklären und sie nach dem Gehör sich kaum an eine auf- und absteigende Molltonleiter gewöhnen werden, so würde obiger Vorschlag (nämlich nur bis in die Sexte zu singen, die dann aber immer klein sein mufs, denn die Ursache, warum sie grofs werden mufste: die Septime wird ausgelassen) viele Beschwernisse beseitigen und das Gehör der Schüler an die Molltonleiter gewöhnen, weil die Töne, welche die Molltonleiter eigentlich karak-

wäre mein Vorschlag, die Molltonleiter statt wie die obige Durtonleiter bis zur Oktave nur bis zur Sexte zu singen: a, h, c, d, e, f, erst auf- dann abwärts. *)

Weil aber besonders unter den ältern Kirchenmelodien sich manche finden, die in den alten sogenannten griechischen oder Kirchentonarten geschrieben sind, welche also weder zu unserer Dur- noch Molltonart gehören, und damit sich das Ohr überhaupt an eine Fortschreitung gewöhne, welche weder streng zu Dur noch Moll gehört, so würde eine dritte Skalenübung nicht ohne Nutzen sein; es wäre folgende:

c, d, e, f, g, a, h, c.
d, e, f, g, a, h, c, d.
e, f, g, a, h, c, d, e.
f, g, a, h, c, d, e, f, u.s.w.

Um allem Grübeln über fremde Tonarten auszuweichen, mufs man sich bei dieser letzten Uebung vorstellen, immer in C-dur zu bleiben; man fängt mit c an und singt bis c, dann nimmt man die Sekunde aus der nämlichen Tonart C-dur und singt bis zu deren Oktave, dann die Terz, Quarte, u. s. w.

Die Skalenübungen sind demnach dreierlei:

1) Die Durtonleiter c, d, e, f, g, a, h, c, auf- und abwärts.

3) Die Molltonleiter a, h, c, d, e, f, auf- und abwärts.

3) Dann eine Folge von Tonleitern, wie die oben beschriebene.

IV.

Sind die Skalenübungen fleifsig vorgenommen worden, so wird bald der Lehrer den Nutzen dieser Uebung und die Fortschritte der Schüler merken und darnach auch selbst die Zeit festsetzen, die er auf das Singen der Skalen verwenden will. Meiner Meinung nach würde bei fleifsigen Uebungen ein Monat hinreichend sein, indessen bleibt dieses völlig der Bestimmung des Lehrers überlassen. Dann schreite er zu Intervallenübungen, und verfahre so damit, wie mit der Tonleiter: er singe zuerst jeden einzelnen Ton vor, und lasse die Schüler solchen ebenfalls nachsingen. Dann folgen Uebungen von etwa vier bis sechs Noten, u. s. w., welche aber mit Worten gesungen werden.

Diese Uebungen sollen den Uebergang zu Melodien bilden, weshalb sie auch, wie oben angedeutet, mit Worten gesungen werden müssen. Besonders mufs der Lehrer darauf halten, dafs jedes einzelne Wort deutlich ausgesprochen werde. Jedoch darf auch das Skalensingen nicht aufser Acht gelassen, sondern täglich wenigstens einmal wiederholt werden.

Sind diese Uebungen durchgenommen, so dafs der Lehrer den Erfolg eingesehen hat, so versuche er es mit einem leichten Kirchenliede, und schreite so nach und nach zu Schwererem fort.

V.

Jetzt nehme er die Kirchenlieder und Choralmelodien, welche Sonntags oder an Festtagen in der Kirche gesungen werden, und übe sie die Woche durch mit den Schulkindern ein, damit sie Sonntags in der Kirche rein gesungen werden; denn dies ist das Ziel alles Gesanges in Dorfschulen, und alle obigen Vorübungen streben dahin.

VI.

Der Gesangunterricht könnte täglich eine halbe Stunde dauern, und als die zweckmäfsigste Zeit dazu erscheint uns die erste halbe Stunde vor der Schulzeit, weil es im Laufe des Tages vielleicht Störung verursachte, und zum Schlusse der Schule die gehörige Ruhe schwer zu erhalten sein möchte; indessen ist dies auch völlig die Sache des Lehrers.

VII.

Eine sehr nützliche Uebung wäre, wenn, besonders an Sommertagen, die Lieder, welche Sonntags gesungen werden sollen, vorher, z. B. Samstags Nachmittags, mit der Orgel in der Kirche selbst gesungen würden.

VIII.

Besonders würde der reine Gesang der

---

terisiren, nämlich die kleine Terz und die kleine Sexte, gesungen werden.

*) Oder die Septime in tieferer Oktave als Untersekunde des Anfangstones vorauszunehmen — gis, a, h, c, d, e, f, e, d, c, h, a, gis, a. Vergl. die Kunst des Gesanges vom Unterz. § 513. Marx.

Schulkinder vollen Nutzen haben, wenn durch Vermittelung der Herren Pfarrer die Gemeinde bestimmt würde, wenigstens einen Vers des Liedes die Schuljugend allein singen zu lassen, die Gemeinde gewöhnt ihr Ohr an reinen Gesang, und wird bemüht sein, darin fortzufahren, ja es liegt eine gewisse Erbauung und etwas Feierliches darin, von reinen zarten Kinderstimmen ein geistliches Lied singen zu hören. Auf diese Weise wird der Kirchengesang gewifs verbessert werden, und allmählig seinem schönen Endzweck zur Genüge entsprechen.

IX.

Obschon wir es hier hauptsächlich mit dem Gesange zu thun hatten, so sei es erlaubt, schliefslich noch ein paar Worte über die Orgelbegleitung eines Chorals oder andern geistlichen Liedes zu sagen. Die Hauptpflicht eines Organisten bei Begleitung eines Chorals ist, dafs die Melodie deutlich hervortrete; es kommt weniger auf eine künstliche Begleitung an, als auf eine solche, welche das Singen der Gemeinde erleichtert. Obschon eine harmonische Begleitung sich mit der Melodie vereinigen mufs, damit etwas vollendet Schönes zu hören sei, so ist es im Fall einer geringen Fertigkeit des Orgelspielers immer besser, dafs er die Mittelstimme weglasse und nur den Bafs fest mitspiele, als dafs vielleicht durch ein ängstliches Suchen der Mittelstimmen die Melodie undeutlich würde.

Das Vorspiel hat zwei Hauptzwecke; der zunächst liegende ist, die Melodie des Chorals der Gemeinde ins Gedächtnifs zurückzurufen, dann: den Geist des Liedes so viel wie möglich aufzufassen und darzustellen. Weil letzterer schon als Kunstleistung zu betrachten, so kann hier nur von ersterm die Rede sein, und rathen wir daher jedem Organisten, im Vorspiele die Melodie, wenigstens die ersten Sätze, recht klar hervortreten zu lassen.

Das Zwischenspiel, wo die Gemeinde im Gesange gleichsam ein Komma macht, kann auch mehr als ein zweckloses Hin- und Herlaufen einiger Passaden werden, wie es so oft zu hören ist; es soll dadurch der kommende Ton und die Tonart der Gemeinde gleichsam in den Mund gelegt werden. In einigen Choralbüchern finden sich künstliche Zwischenspiele, worin der folgende ganze Choralsatz in kleinen Noten eingeschoben ist. Wenn damit eine harmonische Einleitung und Vorbereitung in die folgenden Akkorde verbunden ist, so sind sie nicht zu verwerfen; indessen an und für sich könnte statt dieses verkleinerten Satzes auch jede andere Passade oder rhythmische Figur angebracht sein; die Gemeinde wird schwerlich aus geschwinden Noten die folgenden langen Choralnoten erkennen, es ist also ohne Nutzen. — Ein mehreres hierüber in D. G. Türk's Abhandlung über die wichtigsten Pflichten eines Organisten. (Halle bei Hemmerde und Schw.).

Jos. Klein.

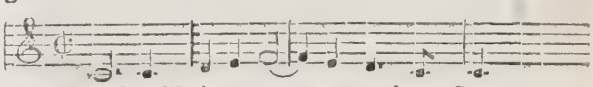
---

3. Beurtheilungen.

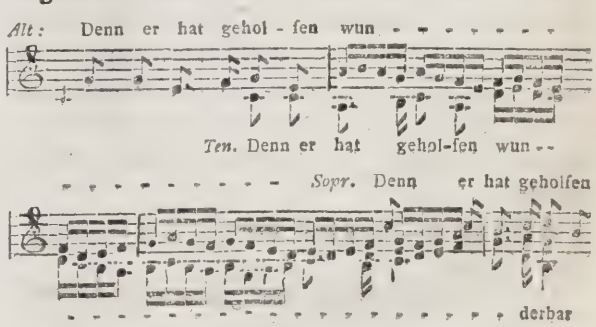
Israel in Aegypten, Oratorium von G. F. Händel etc.

(Schlufs.)

Alt- und Tenorstimmen heben in stiller gerührter Demuth also an:



Daran schliefst sich sogleich der frohe bewegliche Satz:

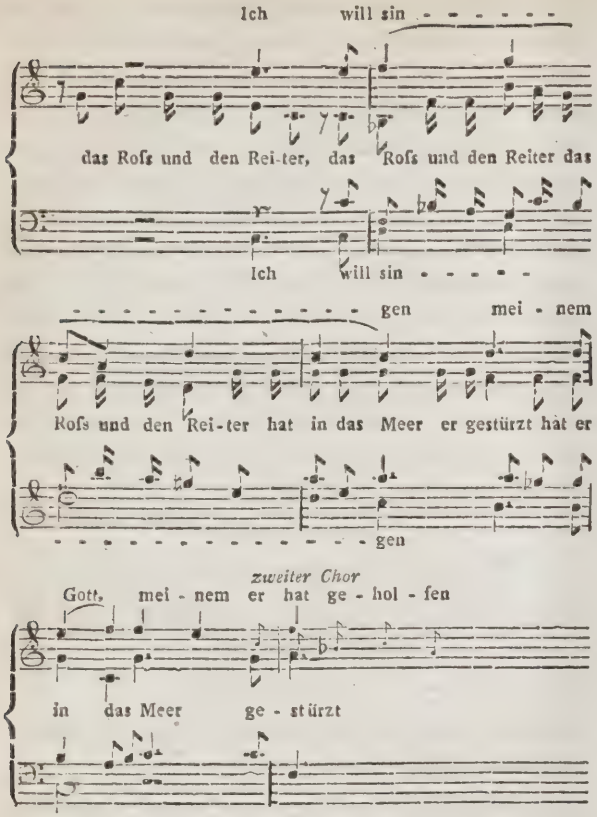


Etwas später tritt auch der dritte Hauptsatz zu den Worten:

»Das Rofs und den Reiter hat er in das Meer gestürzt,«

mit einer hinreifsenden Gewalt ein, und alle drei Sätze verbinden sich in wunderbarer Verschlingung zu einer erschütternden und tief ergreifenden Wirkung. Nur einen einzigen klei-

nen Satz aus der Mitte sei mir hier mitzutheilen erlaubt:



Man bemerke den ruhigen Gang des Hauptsatzes im Bafs, vom Sopran in der obern Terz geführt, der sich jedoch bald herabsenkt, um mit neuem Entzücken im dritten Takte durch die überaus geistreiche und effektvolle Modulation nach F-dur sich wieder zu erheben, und duzu der Jubel der Alt- und Tenorstimme! Dieser Chor ist ohne Zweifel die Krone des ganzen Werkes. In gleichem Geiste sind die Chöre Nr. 23.

»Die Tiefe deckte sie u. s. w.«

und Nr. 24.

»Deine Rechte, o Herr, thut grofse herrliche Wunder etc.«

geschrieben und ebenfalls von grofser Wirkung. Voll Ausdruck sind auch hier, wie im ersten Theil, alle kleineren Chorsätze oder die Einleitungschöre, (die ich so nenne, weil sie einem andern ausgeführten Chor zur Einleitung dienen), nämlich Nr. 20, 25, 30. Auch die Chöre Nr. 27:

»Und von dem Hauch deines Mundes etc.«

und Nr. 33:

»Das hören die Völker etc.«

werden ihre Freunde finden. Ob aber ein Gleiches von den Fugen Nr. 21, 26 und 31 zu erwarten steht, das mag auf sich beruhen, da sie zwar gut gearbeitet sind, aber in Beziehung auf Melodie gar zu wenig Interesse haben.

Unter den drei Duetten gebührt dem unter Nr. 22 stehenden:

»Der Herr ist der starke Held, Herr ist sein Name etc.«

der Preis. Es ist für zwei hohe Bafsstimmen geschrieben und erfodert ein Paar geübte Sänger und einen lebhaften und kräftigen Vortrag. So ausgeführt es auch ist, so wird es doch Niemand zu lang sein.

Unter den Arien zeichne ich aus Nr. 28 für den Tenor:

»So dachte der Feind: ich will verfolgen etc.«

und die köstliche Altarie Nr. 34:

»Bringe sie hinein und pflanze sie auf den Bergen deines Erbtheils etc.«

woraus man wieder sieht, wie sehr Händel das Tiefsinnige und Fromme der Altstimme aufzufassen verstand. Weniger will die Arie Nr. 29:

»Aber du liefsest mehr etc.«

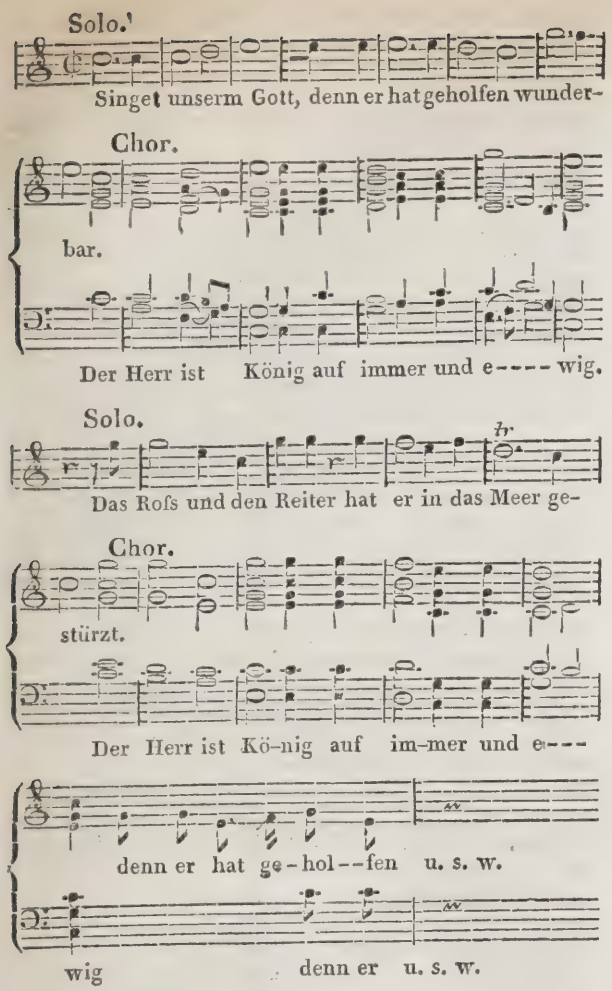
bedeuten. Bemerkenswerth ist übrigens, dafs Händel in allen Arien und Duetten dieses Oratoriums die damals noch ziemlich allgemein gebräuchliche Form der zwei Theile mit Wiederholung des ersten verlassen hat; sie haben alle nur Einen Theil und kein Da Capo.

Dem Schlufschor geht ein kleines Recitativ voraus, worin es heifst:

»Und Mirjam, die Prophetin, die Schwester Aarons, nahm eine Pauke*) in ihre Hand, und alle Weiber folgten ihr nach mit Pauken zu dem Reigen, und Mirjam sang ihnen vor:«

worauf eine Sopranstimme (Mirjam) ganz allein und ohne alle Begleitung eintritt:

*) Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, dafs hier unter Pauke ein kleines Instrument, ein in einen Ring gespanntes Fell mit Schellen zu verstehen ist, das, etwa in der Weise wie unser Tambourin leicht mit einer Hand gehalten werden konnte und, wie es scheint, das Lieblingsinstrument der hebräischen Frauenzimmer war.



von da wiederholt sich der ganze Chor Nr. 18 noch einmal, wie es der Text des Hymnus vorschreibt, und schliefst so würdig und in voller Pracht das Ganze.

Bei näherer Betrachtung des poetischen Stoffes läfst sich nicht läugnen, dafs die Aufgabe für den Komponisten ihre ganz eigenthümlichen Schwierigkeiten hatte, besonders was den zweiten Theil betrifft. Denn im ersten Theil herrscht doch noch eine gewisse Mannichfaltigkeit des Gegenstandes und der Vorstellungen, die, obgleich sie nur eine Grundfarbe haben (daher auch die fast ausschliefsliche Anwendung des Chors), doch das Gefühl verschieden anregen, und dem Interesse unaufhörlich neue Nahrung geben. Aber der zweite Theil hat fast nur Einen Gedanken, von dem sich der heilige Sänger, da er für ihn und sein Volk allerdings das Wichtigste war, kaum losreifsen kann, und zu dem er immer wieder zurückkehrt. Dieser Gedanke ist: Pharao und sein Heer sind in den Fluten untergangen! Diefs ist der Inhalt der Nummern 18, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 31, 33, 35, 36 und 38. Dafs dadurch eine gewisse Eintönigkeit unvermeidlich und nur durch das eminente Genie Händels einigermafsen gehoben und vermieden ward, ist nicht in Abrede zu stellen. Ich würde daher rathen, bei etwaigen Aufführungen den zweiten Theil durch Weglassung einiger der minder erheblichen Stücke abzukürzen, was freilich nicht ohne alle Schwierigkeit zu bewerkstelligen, aber doch auch nicht unmöglich ist und sich mit Berufung auf die erwähnten eigenthümlichon Umstände wohl verantworten läfst. Soll das Werk mit Orchesterbegleitung aufgeführt werden, so mufs eine sorgfältige Ergänzung in der Instrumentation vorausgehen. Der Meinung, Händels und andere ältere Werke müfsten bei und von uns gerade so aufgeführt werden, wie sie geschrieben sind, ohne weder etwas dazu noch davon zu thun, kann ich durchaus nicht beipflichten *). Ich bin überzeugt, dafs das ihrer Verbreitung nur hinderlich sein kann. Der ganze Gebrauch des Flügels oder der Orgel, die damals eine Hauptrolle in jedem Orchester spielten, kann jetzt nur durch eine anderweitige Instrumentation vertreten werden. Aufserdem ist zu bedenken, dafs im Jahr 1738, da Händel den Israel schrieb, manche unserer heutigen Instrumente (wie z. B. die Klarinette) noch gar nicht erfunden und andre damals im Gebrauch waren, die es jetzt nicht mehr sind (wie z. B. die Zinken), und dafs die übrigen, die beiden Zeitaltern gemeinsam sind, sowohl was den mechanischen Organismus, als was ihre Leistungen in der Ausübung betrifft, in der Zwischenzeit sich unendlich vervollkommnet und die auffallendsten Fortschritte gethan haben. Hätte Händel die Instrumente so gekannt, wie wir sie kennen; er hätte sicherlich

*) Vergl. d. Ztg. erst. Jahrg. Nr. 17. S. 154.
D. Red.

nicht viel anders instrumentirt als Beethoven und andere Komponisten neuerer Zeit. Warum sollte man nun seinen Werken eine Zuthat versagen, die, obgleich sie im Vergleich mit andern Bestandtheilen des Kunstwerks als weniger wesentlich erscheint, doch für die Totalwirkung von so unverkennbar grofser Bedeutung ist? Führen wir etwa die Shakespear'schen Dramen auch so auf, wie sie geschrieben sind, und geben wir sie nicht besser in Beziehung auf Dekoration, Kostum u. s. w. als sie zur Zeit des Dichters konnten gegeben werden?

Ueber den von mir angefertigten Klavierauszug habe ich nur wenig zu sagen. Es versteht sich, dafs ich dem Original durchaus treu geblieben bin, selbst bis auf Kleinigkeiten, wie z. B. den Gebrauch der Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen, welche Händel häufig nicht verschmäht. Nach Maafsgabe der Instrumentalbegleitung habe ich die f. und p. hier und da hinzugefügt. Auch die Spielbarkeit wurde nirgends aus den Augen gelassen.

Nun noch ein paar Worte über die Uebersetzung. Es mufste dabei vor Allem darauf gesehen werden, den deutschen Text unserer Bibelsprache so viel als möglich zu nähern und das religiös-Poetische in Ausdruck und Gedanke nicht hintanzusetzen. Da wo eine strenge Treue des Metrums wegen oder aus andern Gründen *) nicht anzuwenden war, da habe ich wenigstens andre biblische Ausdrücke gewählt und mich von modernen Wendungen fern gehalten. Ich habe absichtlich oben, wo Textstellen angeführt, die Worte des Originals mit abdrucken lassen, um den Leser in den Stand zu setzen, selbst zu beurtheilen, in wie fern mir jenes gelungen ist. Um auch zu zeigen, wie weit meine Uebersetzung mit der Lutherschen übereinstimmt, will ich hier noch einen Theil des Hymnus in dreifacher Gestalt abdrucken lassen, nemlich rechts den englischen mit einem deutschen, und links den Lutherischen Text:

»Moses and the children of Israel sung this song unto the Lord and spake saying: I will sing unto the Lord, for he had triumphed gloriously; the horse and his rider hath he thrown into the Sea. — The Lotd is my Strength and my Song, he is become my salvation; he is my God, and i will prepare him an habitation, my Fathers God, and i will exalt him. — The Lord is a Man of War, Lord is his nawe Pharaons chariots and host hath he cast into the Sea. His chosen Captains also are drowned in the red sea. — The depths have coverd them, they sank into the bottom as a stone u. s. w.

Moses und die Kinder Israel sung this song unto the Lord sangen also zu dem Herrn, and spake saying: I will sing unto the Lord, for he had triumphed gloriously; the horse and his rider hath he thrown into the Sea. — The Lotd is my Strength and my Song, he is become my salvation; he is my God, and i will prepare him an habitation, my Fathers God, and i will exalt him. — The Lord is a Man of War, Lord is his nawe Pharaons chariots and host hath he cast into the Sea. His chosen Captains also are drowned in the red sea. — The depths have coverd them, they sank into the bottom as a stone u. s. w.

Herr ist der starke Held, Herr ist sein Name. Pharaos Wagen und sein Heer hat gestürzt er in das Meer. Wie sie versanken, seine Hauptleute, in dem Schilfmeer! Die Tiefe deckte sie, sie sanken unter wie die Steine in den Grund u. s. w.

V. 1. Da sang Mose und die Kinder Israel dieſs Lied dem Herrn, und sprachen: Ich will dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche That gethan, Rofs und Wagen hat er ins Meer gestürzt.

2. Der Herr ist meine Stärke und Lobgesang, und ist mein Heil. Das ist mein Gott, ich will ihn preisen, er ist meines Vaters Gott, ich will ihn erheben.

3. Der Herr ist der rechte Kriegsmann; Herr ist sein Name.

4. Die Wagen Pharaos und seine Macht warf er ins Meer; seine auserwählten Hauptleute versanken im Schilfmeer.

5. Die Tiefe hat sie bedeckt; sie fielen zu Grunde wie die Steine,

Dies möge für den angegebenen Zweck hinreichen. Den unvergleichlichen Ausdruck Luthers: „denn er hat eine herrliche That gethan“ im 1sten Verse, hätte ich sehr gerne beibehalten, allein die rhythmischen Einschnitte der Musik gestatteten dies durchaus nicht. Denn da das Wort gloriously sich oft allein und als ein Ausruf wiederholt, so mufste ich drei Silben haben, die in gleicher Weise zu gebrauchen waren. Die Rücksicht der bequemern Singbarkeit habe ich ebenfalls nicht unbeachtet gelassen, aber in Kollisionsfällen mit dem poetischen Ausdruck sie doch

*) Wie ich denn z. B. die Lice in Nr. 6. nicht brauchen konnte, und das einsilbige Wort sigh'd (seufzten) in Nr. 2. durch schrie'n wiedergeben mufste, ein Ausdruck der sich häufig in der Bibel findet und schon durch die gleich folgenden Worte: Und ihr Schrein u. s. w. gerechtfertigt wird.

als untergeordnet betrachtet. In offenbarer Ueberschätzung jener Rücksicht und mit zu wenig Achtung für die Poesie hat ein sehr achtungswerther Musiker und Direktor eines bedeutenden Singvereins bei der vor einiger Zeit von ihm veranstalteten Aufführung des Israel mehrere Aenderungen in meiner Uebersetzung vorgenommen, die ich nicht billigen kann. Gleich im ersten Verse des Hymnus z. B. hat er statt singen: preisen, und statt wunderbar: gnadenvoll gesetzt, ohne zu beachten, dafs es gerade das Wunderbare der Errettung ist, was die Stimmung, in der der Hymnus gedichtet ist, herbeigeführt und Moses und das Volk Israel zum Singen, als der lebendigsten Ausströmung eines tief ergriffenen Gefühls begeistert hat. Ueberdies ist der Begriff der Gnade in der ganzen Geschichte der Mosaischen Führung und Gesetzgebung noch fremd, und das Wort gnadenvoll, abgesehen davon, dafs es gegen wunderbar matt klingt und ohne Nachdruck ist, dürfte also schon defswegen hier keine Stelle finden. Und was das singen betrifft, so wäre es in der That doch recht traurig, wenn gerade das Singen nicht zu singen wäre, und was wäre das für eine Sprache, und wie würde sie sich zur Verbindung mit der Musik eignen, in der wir keine andern als nur A und einige verwandte Vokalklänge hätten? — Andrer Abänderungen von weniger Bedeutung will ich nicht gedenken.

Das Aeufsere des Werks ist seinem innern Werthe angemessen; Stich und Papier sind, wie man das bei Simrock nicht anders gewohnt ist, ausgezeichnet schön, und auch von Stichfehlern ist es ziemlich gereinigt. Ueber die wenigen, die trotz meiner sorgfältigen Nachforschung doch noch diefsmal ihrem unvermeidlichen Schicksale entgangen sind, wird ein Jeder auf den ersten Blick leicht Gericht halten können. Eben so verhält es sich mit den einzelnen Chorstimmen, die zu gleicher Zeit erschienen und in beliebiger Anzahl zu haben sind.

Alle, die Mittel und Fähigkeit dazu besitzen, mögen sich demnach beeilen, ein Werk des gefeierten Meisters kennen zu lernen, in welchem dieser einmal seinem Genie freien Lauf gelassen hat. Insbesondere sei es den deutschen Singvereinen empfohlen, denn sie werden die Mühe, die sie ihm zuwenden, reichlich vergolten finden.

Breidenstein.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Kordelia von Konradin Kreutzer.

Am Sonntag den 29sten Julius hörten wir im Opernhause Dem. Schechner in ihrer dreizehnten Gast-Darstellung, als Kordelia in der Oper gleiches Namens von Konradin Kreuzer. Diese, auf mehreren andern Bühnen bereits gegebene tragische Oper in einem Akt, darf nicht als eine neu auf unser Repertoir gebrachte Vorstellung betrachtet werden, sondern ist nur als Vehikel zur Gast-Darstellung anzusehen. Sie scheint nicht dazu bestimmt sich einen dauernden Platz auf unserm Repertoir zu erwerben, sondern man kam durch die Aufführung derselben wohl nur einem Wunsche der ausgezeichneten Künstlerin entgegen. Doch, wie sehr sie uns zürnen möge, wir müssen es aussprechen — hätte sie doch diesen Wunsch nicht gethan! Wir wissen fast kein Beispiel, dafs ein Kunstwerk in seiner Tendenz so ganz unsern Begriffen von Schönheit und Kunst, von Würde und Bedeutung des lyrischen Dramas (wenn wir die Oper so nennen dürfen) widersprochen hätte. Wir können es nach unserer Meinung nicht treffender bezeichnen, als wenn wir es eine ästhetische Marter nennen. Die Scene führt uns mitten ins Gebirge, wo wir einen Chor von Landleuten und Hirten, von einem Geistlichen geführt, antreffen, der eine in den Bergschluchten umher irrende wahnsinnige Frau aufsuchen will. Diese ist Kordelia. Ohne alles Motiv (denn was wir im Drama nicht erleben ist kein Motiv) erscheint diese im äufsersten Wahnsinn, in der zerreifsendsten Verzweiflung vor uns und entwickelt eine Reihe von gräfslichen Affekten, die uns durchaus kalt lassen, weil wir nicht durch die Ursachen, die solche Zustände herbeiführen, selbst lebendig in die Lage versetzt sind, aus der uns dieselben begreiflich werden. So wird nichts fühlbar, als die Absicht des Dichters und Komponisten, durch nackte, gewaltsame Effekte auf den Zuschauer und Hörer zu wirken, und ohne ein höheres Ziel zu haben, als diese sinnliche Aufreizung, seinen ganzen Erfolg in der bis ins Widerwärtige gehenden Ausmalung derselben zu suchen. Das

Bedürfnifs der Motive ist indefs so stark, dafs der Dichter seiner Wahnsinnigen auf einen Augenblick den Gebrauch der Vernunft wiederschenkt, damit sie uns ihr ganzes Schicksal erzählen könne. Nicht die lange Erzählung selbst, sondern das undramatische Gefühl was uns dabei quält, indem wir wissen, uns allein, den Zuhörern, werde erzählt, aber keiner der auf der Bühne handelnden Personen, macht, dafs dieselbe (abgesehn von ihrer Gräfslichkeit an sich) durchaus ohne alle künstlerische Wirkung bleibt. Wenn man aber vollends hier von einer Gräuelthat nach der andern hört, endlich den wilden Ausbruch wahnsinniger Lustigkeit erleben mufs, und zuletzt gar der Effekt darin besteht, dafs ein blitzender Deus ex machina, die Erzählende gerade dann trifft, wenn sie nichts weiter zu sagen hat, und sie treffen mufs, weil sonst das Stück wieder von vorn anfangen müfste, indem man nicht einsieht, was sich durch Erzählung der Dinge, die Kordelia längst erlebt hat, in ihrem Zustande ändern könnte — wenn, sage ich, man nur diese groben sinnlichen Zwecke des Werkes gewahr wird, dann kann man es nur mit Ernst bedauern, dafs der Dichter die Begeisterung durch Wort und Gedanken, der Musiker die reine heilige Tonkunst so verkannt und entweiht habe. Unbegreiflich aber bleibt es uns vollends, wie eine so aufserordentliche Sängerin, wie Dem. Schechner ist, ihr erstaunenswürdiges Talent darauf verwenden, wie sie künstlerische Freude an diesen Entsetzlichkeiten gewinnen konnte. — —

Giebt man aber einmal zu, dafs ein solches Werk existiren, dafs es ausgeführt werden dürfe, dafs ihm das künstlerische Bürgerrecht nicht durchaus versagt werden müsse, so mufs man auch einräumen, dafs der Dichter manche Zustände nicht ungeschickt ausgedrückt und benutzt hat (obwohl die Diktion auch viel Schlechtes enthält), dafs der Komponist mehrfach der Situation angemessen, wiewohl äufserst selten mit erfindendem Genius geschrieben, und endlich, dafs die Sängerin Unglaubliches geleistet, und so durch ihre Darltellung allein das Ganze gerettet hat. Wir bedauern zwar, dafs es uns diesmal nicht möglich ist auf Einzelnes einzugehen, allein auf der andern Seite ist es gewifs gut, dafs wir erst nach einem wiederholten Hören uns auf speciellere Beurtheilung einlassen, besonders da, wenn man den Schmerz der Täuschung überwunden hat, der aus der fehlgeschlagenen Hoffnung entspringt, ein edles Kunstwerk trefflich dargestellt zu sehen, besonders da alsdann, sage ich, das Urtheil von keiner widerwärtigen Stimmung getrübt, gewifs besser im Stande ist, das Gute in diesem Werke aufzufinden, als dies jetzt der Fall sein möchte. L. Rellstab.

Fräulein Schechner als Iphigenia.

Berlin, d. 3. August 1827.

Am Freitag wurde zum Geburtstage des Königs Iphigenia in Tauris gegeben. Ueber die unerreichten Schönheiten dieses edelsten und reinsten aller Kunstwerke, in dem nie der Effekt, immer nur die reinste Wahrheit gesucht und getroffen wird, darf ich hier wohl nichts weiter erinnern. Aber die Darstellung! Sie wird auf eine doppelte Weise in der Geschichte der Musik unvergefslich bleiben. Einmal, weil Dem. Schechner die Rolle der Iphigenia mit einer solchen Tiefe des Ausdrucks, mit einem so innigen Gefühl für die Schönheit der Musik, für die Bedeutung der dramatischen Momente sang, wie wir sie noch nie gehört haben; das andre Mal, weil die klassische Oper von Seiten einiger Sänger, und auch zum Theil vom Orchester so gemifshandelt wurde, dafs es in der That kaum ärger sein konnte. Es kam dahin, dafs, trotz der Festlichkeit des Tages, die eine ernste gehobene Stimmung gebot, trotz der göttlichen Musik und der ergreifenden Handlung, in einigen Momenten sogar ganz laut gelacht wurde. Bei einem klassischen Werke sollte selbst der feinere Hörer, der beurtheilende Kenner nichts von auffallenden Verstöfsen bemerken können; hier ging die Nachlässigkeit und Ungeschicklichkeit so weit, dafs sie dem ganzen Publikum auffiel. Wäre nicht der Tag der Schirm dieser schlechten Sache gewesen, so würde sich der allgemeine Unwille, dafs das Meisterwerk des gröfsten dramatischen Komponisten so herabgewürdigt wurde, wahrscheinlich durch einen lauten Ausbruch Luft gemacht haben. Für jede Oper Spontini's sind immer die besten Kräfte bereit, Gluck mufs mit hölzernen Statisten vorlieb nehmen. Ich will nicht behaupten, dafs für diesen einzelnen Fall sogleich eine andere Besetzung möglich gewesen wäre, aber dafs der dritte August kommen werde, dafs an demselben eine grofse Oper gegeben werden mufste, das hätte eine gute General-Direktion vorher wissen und bedenken sollen, wenn ihr etwas daran lag, wie das Werk ausgeführt würde. Es ist also nicht einer einzelnen, sondern der allgemeinen, strafwürdigen Vernachlässigung zuzuschreiben, die die meisten Opern hier erfahren, dafs in dieser Aufführung zur Geburtsfeier für den theuersten König die schönste Leistung durch das ganz Unbrauchbare gestört wurde. — Doch kommen wir lieber auf das Schöne zurück.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 15. August. Nro. 33. 1827.

3. Beurtheilungen.

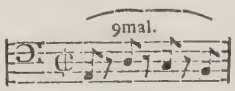
Abschieds-Konzert von England, für das Pianoforte mit Orchester komponirt von Ferdinand Ries. 7tes Konzert, 132stes Werk. Preis 5 Thlr. Leipzig bei Peters.

Der berühmte Herr Verfasser übergiebt in diesem grofsartig angelegten und reich ausgeführten Tonstücke dem Publikum sein 7tes Konzert, das er wohl nur in Beziehung auf die Zeit, in der es componirt wurde, Abschieds-Konzert von England nannte, und welches er auch wohl mehr für sich, und für Spieler, die seiner Spielart und seiner Fertigkeit nahe stehen, entwarf. Es ist schwer, aus der Klavierstimme über ein solches Werk ein genügendes Urtheil zu fällen, da dieses wohl nur erst möglich wäre, wenn man es entweder von dem Komponisten selbst hören, oder doch nach anhaltenden und fleifsigen Studien mit dem Orchester selbst spielen könnte. Rec. bedauert, dafs ihm das erstere nicht zu Theil geworden ist, und dafs ihm das andere bei der Kürze der Zeit, in welcher es als neues Tonstück angezeigt werden mufs, noch weniger möglich ist. Dies zur Bevorwortung des zu Sagenden. So wie überhaupt Konzerte erst im Laufe von Jahren und durch öfteres und fleifsiges Exekutiren von fertigen Pianisten dem Publikum und den Dilettanten immer näher und näher gebracht werden, so wird auch der Erfolg über dieses Konzert des Hrn. Ries erst mehr oder weniger richten. — Die Erfahrung lehrt, dafs es besonders immer nur Einem Konzerte der Komponisten gelingt, dem allgemeinen Beifalle näher zu treten. Herr R. hat diese Beifalls-Palme auch bereits schon mit seinem Fis-moll Konzert errungen, so wie Hummel mit seinem A-moll- und Moscheles mit seinem G-moll-Konzerte. In gewisser Beziehung hat dieses auch wohl seine guten Gründe. Denn ein Konzert ist immer hauptsächlich auf die Darlegung der eigenen Ausbildung für das Instrument hingerichtet; das, was der Komponist dem Instrument abzugewinnen im Stande war, legt er in das Konzertstück hinein, und es kann daher nicht fehlen, dafs eine zweite, dritte Komposition der Art im Ganzen dieselben Kunstfertigkeiten wieder anbringt ohne Wissen und Willen, und dafs also dieselbe äufsere Technik, nur in anderer Ideenverbindung, wieder erscheint. Man möchte nun aber eben die Ideen, welche in den verschiedenen Konzerten entfaltet sind, als Hauptsache, und die Passagen und Kunstlaufer für eine Nebensache gehalten wissen wollen! — Hiergegen spricht indefs so manches neue Kunstprodukt auch der besten neuern Meister. Diese neuern grofsen Tonstücke haben fast alle nur eine Richtung, — nämlich — Erstaunen zu erregen, oder Effekt zu machen, man kann kaum einen Gedanken, und eine Durchführung des Angeknüpften vor lauter Laufwerk erkennen; so wie die Finger angesetzt werden, so laufen sie in der krausesten Ordnung und Unordnung wie selbstständige Personen fort, um die sich der Geist gar nicht bekümmern kann, wenn er es auch wollte. Wo ist nun die Empfindung? Wo das Gefühl? Wo bleibt Phantasie, was erhält der Verstand? Welchen Karakter hat das Stück? Alle diese Fragen wollen doch bei einer guten Komposition beantwortet sein,

und möchte es da unsern Virtuosen selbst nicht zuweilen schwer werden, Rechenschaft davon zu geben? Entfaltung der Kunstfertigkeit, sei's auch immerhin so viel, als nur irgend menschliche Kräfte zu leisten im Stande sind, ja sei es auch selbst drüber hinaus in dem, was geboten wird, — sind an und für sich gar nicht einmal eigentlich in einem Konzerte tadelnswerth, — aber von Anfang bis zu Ende in einer beständigen Anspannung und Ueberbietung der Fertigkeit bleiben, — ist das etwas anderes als Einseitigkeit? Würde die Passage, als Glanzpunkt des Satzes, etwa am Schlusse, nicht zehnfach wirken, als wenn sie am Anfang, in der Mitte und an allen Orten und Enden sich nur wieder selbst zerstört? Gerade ein Konzert müfste sonach mit sehr vieler Besonnenheit, mit Ruhe, mit einer einfachen Disposition der Haupt- und Nebensätze aufgebaut sein; nicht Kunstfertigkeit allein (möge sie auch immerhin der oberste Zielpunkt im Konzerte sein) darf es geltend machen, sondern ein tüchtiger Meister müfste auch noch in den Seitenpartien Empfindung und Gefühl entfalten und dieses bei den Hörern wecken und fördern, er müfste bei andern bedeutendern Motiven die Phantasie in irgend einer Form erregen; hierin könnte eine feste Zeichnung irgend eines Karakters durchherrschen, ja selbst der Verstand müfste beschäftigt werden durch geistreiche Verbindung, Loslassung, Anknüpfung, Fortführung, Steigerung der Gedanken, durch kontrapunktische Stimmenführung, Verschmähung zu vieler Mittel, Erfassung dagegen der einfachsten Mittel. — Möchte auf diese Art das Interesse der Zuhörer nicht noch ganz anders gewonnen werden können, als es bescheidener Weise nur allein durch Finger-Aufserordentlichkeiten zu geschehen pflegt?

Wie weit nun unser mit Recht so allgemein geschätzter Herr Ries jenen ohne alle Bezugnahme auf seine Individualität angedeuteten, höhern Anforderungen an ein gutes Konzert genügt hat, möge denn jeder dem es um die edle Kunst Ernst ist, selbst entnehmen; ja vielleicht sind jene Andeutungen selbst für den immer noch weiter strebenden, genialen Künstler nicht so unbedeutend, dafs sie nicht einiges Nachdenken und Vergleichen mit seinen Konzertstücken veranlassen sollten.

Ein genügendes Urtheil über das Konzert selbst zu fällen, haben wir schon aus den vorausgeschickten Gründen abgelehnt; einige Andeutungen dessen, was der Ausübende in der Prinzipalstimme zu erwarten hat, seien indefs versucht.

Das Ritornell des ersten Allegro beginnt in A-moll, und wird mit einer interessanten Bafsfigur: 

angeknüpft, über welcher sich die Melodie angenehm hinschlingt. Diese Einleitung bewährt sehr die Gewandheit des Meisters, der allerdings mit Ruhe und Geist einen Instrumentalsatz trefflich hervorzuführen im Stande ist, und aus der Klaue ist ja schon der Löwe zu erkennen. Das Solo beginnt in A-dur und bewegte sich in üppigen Läufern, bis das Orchester wieder in Moll das Thema beginnt, und die Klavierstimme für die ganze erste Solo-Durchführung in Moll gleichsam durch das Orchester gefesselt wird. Ein Orchesterübergang führt das zweite Solo in C-dur-Moll herbei, welches das Tutti beschliefst und nach Es-dur führt. Das dritte Solo bewegt sich einige Zeit in den B-Tonarten und tritt dann nach A-dur ein. Das Orchester-Tutti beginnt das Moll-Thema wiederum — und eine drei und eine halbe Seite sehr klein und enggedruckte Kadenz steht hier fast mitten im Allegro. Sie steht in Bezug auf ihre Motive mit dem Satz in gar keinem Zusammenhange, oder doch in so losem, dafs man ihn schwerlich heraushört; sie wird vielmehr mit lauter kleinen Mosaik-Figuren durchgeführt. Das letzte Solo in A-dur wird abermals durch ein Tutti in A-moll unterbrochen, und führt dann den Satz in Dur zu Ende.

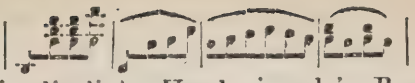
Herr Ries hat manche Schönheiten, manchen guten Gedanken in diesem Satze entfaltet, sie erscheinen aber sehr vereinzelt. Die Disposition ist im Allgemeinen nicht einfach genug, um einen bleibenden Total-Eindruck

zu hinterlassen; eine gewisse zu lose Zusammenstellung einzelner Gedanken ist offenbar nicht zu verkennen, und so erhält dieser im Einzelnen gar nicht arme Satz einen zusammengewürfelten Anstrich, der den Spieler und den Hörer nur ermüden kann. Daher wird dieses Konzert auch schwerlich sogleich einen vortheilhaften Eindruck, auch auf einen musikalisch gebildeteren Kreis von Hörern, machen, sondern sich erst nach und nach mit darin entfalteten vortheilhaften Stellen insinuiren.

Ein Larghetto in D-dur in Rondo-Form empfiehlt sich durch ein edles Thema. Die Ausführung der Seitensätze übernimmt das Pianoforte, mit reichen Figuren der rechten Hand, die zum Theil mit vielem Geschmack, zuweilen auch mit Empfindung erfunden sind.

Das Finale ist ein Rondo in A-dur, mit einem lebensvollen, fröhlichen Thema und mit lang ausgesponnenen Zwischensätzen. Wenn dieses Rondo mit der gehörigen Leichtigkeit und sichern Eleganz vorgetragen wird, so dürfte es wohl der dankbarste unter den drei Sätzen sein.

Im Allgemeinen erlauben wir uns noch zu bemerken, dafs die Art und Weise, wie Herr R. das Instrument behandelt, keinesweges Empfehlung verdient, obschon die Orchesterpartien mit Kenntnifs, Abwechselung und dem erfreulichsten Ideenreichthum entworfen sind. Zuvörderst gebraucht Herr R. (um unsere aufgestellte Meinung mit einigen Gründen zu unterstützen) das Pedal, oder die Aufhebung der Dämpfer viel zu oft. Wir wollen den geehrten Komponisten keinesweges beschuldigen, dafs er das Pedal am unrechten Orte anwende. Im Gegentheil sind alle seine Passagen ganz für den hallenden Nachklang des Pianoforte berechnet, — — — aber darin liegt eben das Ermüdende nud lästig Werdende seiner Spielart, darin liegt zum Theil der Grund einer zu grofsen Einseitigkeit und Aehnlichkeit der Passagen; ein ewiges Harpeggiren der Akkorde, dürftige Bässe, die sich blofs auf Anschlagen und Brechen der Akkorde in der linken Hand beschränken:



Wird ja die linke Hand einmal in Bewegung gesetzt, so geht sie entweder in Oktaven mit der Rechten, oder in den bekannten und abgedroschenen verminderten Septimen-Akkorden auf und ab durch zwei bis drei Oktaven. Ueber jenen armen Akkord-Bässen mufs sich nun natürlicherweise die rechte Hand in brillanten Biegungen und Läufern konzertmäfsig bewegen, (um die Armuth der Gedanken durch etwas zu ergänzen), und das kann denn zu mehrerer Helle mit dem Pedale geschehen. Durch dieses ewige Klingen der dämpferlosen Saiten wird das Ohr aber so entsetzlich abgestumpft, dafs es den einfachen, gesunden Ton des bedämpften Klavieres gar nicht mehr mag, und dafs die Stellen, welche ohne Pedal geschrieben sind, nicht klingen. — Nun kommt dazu, dafs das ewige Akkordwerfen die Hand mit einer unleidlichen Unstetigkeit belästigt, die sich am Ende in eine Fertigkeit des Handwerfens verwandelt, und die Fertigkeit und Elastizität der Eingergelenke vergessen macht, statt dafs die Fertigkeit der Finger durch ein gutes Konzert zu befördern sein soll.

Hieraus geht hervor, dafs Herr R. ein sehr vortrefflicher Orchesterkomponist sein mag, (wie seine herrliche C-moll-Symphonie hinlänglich beweiset) nicht aber ein guter Klavierkomponist genannt werden kann, dem widerspricht zu sehr seine eigne Manier, die von gar keinem gründlichen Studium des Instrumentes zeigt, wodurch sich z. B. Hummels und Moscheles Kompositionen so sehr auszeichnen. Das eigentlich Geistige dieser Komponisten soll damit keinesweges mit dem des Herrn R. verglichen sein — welche Parallele hier wohl füglich nicht in einer so kurzen Recension gezogen werden könnte — sondern Rec. spricht blos von der technischen Schule, die ein Klavizinist zu machen hat. Herr Ries bekämpfe sich einmal, und stecke das Pedal ab, oder lasse es herausnehmen, und dann möge er irgend etwas kompouiren; ob nicht etwas Gediegeneres und tüchtiger Gearbeitetes zum Vor-

scheine kommen wird, als die Passagen vorliegenden Konzerts. Bald wird die linke Hand ein absolutes und obligat mitredendes Unentbehrliches werden, bald wird sich mehr Tüchtigkeit und bedeutungsvolle Brillanz und Eleganz offenbaren, die jetzt nur halb, nämlich in der rechten Hand, vorhanden ist. Denn je mehr man solche werfende Sachen, wie sie Herr R. giebt, übt, desto unsicherer und schlechter gehn sie; desto mehr schlägt man mit der unstät gewordenen Hand fehl, während bei guten Klavier-Kompositionen, wo die Hand im Ganzen in einer ruhigen Lage bleibt, (wenn sie sich bei springenden Stellen auch zuweilen bewegt) das Ueben etwas hilft und man gewahrt, dafs es immer besser und besser geht.

Keinesweges schrieb Rec. diese Einwendungen gegen die Klavier-Manier des Herrn R. um demselben etwa wehe zu thun; denn am Ende mag der berühmte und vortreffliche Komponist vielleicht selbst nicht viel Werth auf ein gutes Klavierspiel legen, so wie dieses auch bei M. v. Weber der Fall war, und nur der Idee und der geistigen Bedeutendheit leben — aber diese kann bei einer guten Klaviermanier auch bestehn, während das Gegentheil bei dem besten Talente kaum möglich ist, Vielleicht, dafs wir von Herrn R. künftighin bessere Klavierkompositionen zu erwarten haben, die seiner Phantasie und seines Geistes und Talentes würdig sind, wenn er diese freimüthig ausgesprochenen Einwürfe nicht mifsversteht. Die besten Muster sind in Bezug auf Spielart vor allen: Mozart, Haydn, und die ältern Beethovens, und nach ihnen in neuerer Manier, Hummel, Clementi und Moscheles.

v. d. O., r.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé par Ferdinand Ries. Oeuv. 129. Prix 2 Thlr. 16 Gr. Leipzig bei Peters.

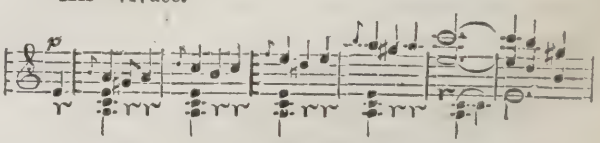
Schon ehe dem Rec. von der Redaktion dieser musikalischen Zeitung dieses treffliche Trio zugesandt wurde, besafs er es und hat es öfter mit dem gröfsten Vergnügen und dankbarster Anerkennung der Verdienste des phantasiereichen und talentvollen Komponisten gespielt. Es ist grofs; mit vieler Tiefe der Empfindung, mit blühender jugendlicher Phantasie erfunden, untadelich entwikkelt, trefflich gesteigert, und doch klar und einfach disponirt; sowie es überhaupt zu den bessern Tonstücken d. V. gezählt werden dürfte, weshalb auch wohl die Dedikation an einen hohen Kenner gerichtet ist.

Der erste Satz, in E-moll, ist mit ernster Melancholie durchgeführt, mit zarten, melodischen Seitensätzen motivirt, die auf ein für das Schöne empfängliches Gemüth ihren Eindruck gewifs nicht verfehlen werden. Nirgends ist Ueberladung oder Vereinzelung der Gedanken zu bemerken, sondern das ganze Allegro strömt in einem Gufse grofsartig dahin, die Streich-Instrumente singen die Melodien auch in den nicht überhäuften Passagen des P. F. wohlthuend durch, und die Schwierigkeiten sind nicht übermäfsig, sondern bequem zu exekutiren.

Das Andante in E-dur hat eine sinnige, idyllische Melodie — ein Reigen, welcher durch die Arpeggiaturen von den Streichern wohlthuend festgehalten wird.

Scherzo, in A-moll:

All° vivace.



gehört in seiner Art gewifs zu den besten Tonstücken, die wir jetzt haben; der Karakter des ganzen Trio ist festgehalten, und doch ist jene Leichtigkeit und Frische darin, die ein solches Scherzo besonders hebt. Auch das Finale in E-moll hat einen angenehm aufregenden und unruhigen Karakter, der sich bisweilen bis zur Leidenschaft steigert, aber demungeachtet in Bezug auf Empfindung eine ruhige Haltung verräth.

Aber auch bei diesem Trio, das so viel

Phantasie, Gefühl, Geist und Geschmack verräth, ist eine gediegenere und bedeutendere Spielart wünschenswerth, welche die vielen Pedalwürfe mit den magern Bässen ausschliefst, und den Gedanken selbst mehr Gehalt und Bedeutung giebt.

v. d. O..r.

---

4. Berichte.

Aus Berlin.

Montag, den 13. August.

Grofses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Königlichen Schauspielhauses.

(Vom Herrn von Pomin.)

Durst — Durst — wifst ihr, wie die Wüste Sarah thut, wo Alles verschmachtet. Ein grofser Exerzierplatz! Ich verschmachte schon mein Lebelang, sechs Stunden exerziere ich alle Tage auf dem Piano, in der grofsen Sandwüste, zwischen Kameelen und Panterthieren, aber es kommt nichts dabei heraus als Durst, immerwährender, — nie gestillte Sehnsucht, — das ist der Rock, den die Kunst an hat. Ich zog aber in Gedanken einen fremden an, denn es steckte ein Konzertbillet darin, was ich nicht bezahlen kann, — warum soll ich aber nicht auch einmal ein Konzert anhören, da das Konzert mich nicht anhört? Niemand hielt mich auf, der Sehnsuchtsrock streute den Kameelen Sand in die Augen, und da drinnen war es ganz feierlich, röthlicher Himmel, kühlende Lüfte, rieselnde Quellen, weifse Gesichter in den Nischen, und rothe auf den Bänken. Ich safs auf der ersten neben einem rothen, — o ich kannte es schon längst, sie liebte Beethoven bis der blonde Doktor ihn vertrieb, — du sollst keine andren Götter haben neben mir, sprach die Stimme vom Berge Sinai, sie hatte aber deren zwei, Gigötter, am rechten und am linken Aermel, die andern nicht mitgerechnet. Wie stimmten sie prächtig, die Musiker! Am schönen langen A merkte ich, dafs es die A-dur Symphonie von Beethoven war, — göttlich bachantisch, aber zu gut für ein Weinhaus, — ich stillte meinen Durst in langen langen Zügen und wurde begeistert. — Wacht denn nichts mehr in dir von der alten Zeit, von der wahren Sehnsucht und Liebe, rief ich dem rothen Gesicht zu, und wollte es mit sammt der übrigen Gestalt an mich drücken, da knisterte es aber und ich rief: Feuer! Es ist nur die Unterlage von meinen Gigots, rief sie höhnisch, und lachte mich aus, indem sie von mir rückte; wäre der Quartsexten-Akkord vom Allegretto nicht gewesen, ich hätte geweint, so aber mufste ich niesen, und als ich mich umsah, wer mir höflichst Prosit gerufen hatte, war es Niemand gewesen als ich selber. Sechszehn Tänze hat er hintereinander getanzt, hörte ich Sonntags vor dem Thor einen Schneidergesellen zum andern sagen, und doch hat der arme Lump nie keinen Groschen nicht in der Tasche! Da hatt' ichs besser; ich tanzte das ganze liebe lange Final hindurch, himmelhoch mit allen Houri's im Paradiese, und mir wurden Herz und Lunge weit, und alles umsonst! Himmel, was kann ein Kunstgott für Traktamente und Schmäuse geben, — Diner, Ball und Souper in Einem Athem! Es war aber vorbei, und ich wollte schon meinen Hut nehmen und mich bedanken, da wurde wieder aufgespielt, und das rothe Gesicht rief: jetzt gehts an, süfser Eduard! Ich heifse nicht Eduard, rief ich verdriefslich, ich heifse Hans, wen gehts was an, eine Symphonie geht nie an, sondern ist immer göttlich, und die Musik ist eigentlich aus! — O Eduard, wie schön ist die Arie, rief sie, nicht wahr, von Giraffa? und Caraffa, Caraffa, rief ein süfslicher Tenor ängstlich, o hören Sie welche Leidenschaft! die Frau singt doch einzig, in vierzehn Tagen reise ich nach Italien, grofse Methode — Ja alle singt sie zum Tode, entgegnete sie, besonders in den Spontinischen Opern! — Da kam ein langer Ton, ein dicker Herr zog seine goldne Uhr heraus, — alle Teufel, rief er, fünf Minuten lang! Göttliches Organ! rief der Tenor, ist aber noch gar nichts, warten Sie nur, wenn der Triller kommt! Dazwischen lagen aber noch Rouladen und wieder Rouladen, dann kam der Triller! Der dicke Herr zählte zehn Minuten, er war aus Amerika, und meinte: Hätte ich solch ein paar Lungen zu meiner Korallenfischerei gehabt, ich wäre um 10000 Pfund reicher! — Es ist eine eigene Sache mit so einem Triller. Erstlich wollte ich, unsere Vorfahren hätten ein hübscheres Wort dafür erfunden, und dann wollte ich, dafs ein Kenner mir sagte, welcher Triller mehr werth ist, einer mit der Kehle oder einer mit den Beinen, und welcher mehr Kräfte erfodert? Denn ich war einmal in einer halben Oper, da schlug ein Monsieur Samengo Triller mit den Beinen, lange unaufhörliche Triller, und das Publikum war aufser sich. O Publikum, mein süfses, kleines, liebes Publikum, wie lieb' ich dich, wie bist du geschmackvoll und gerecht und weise! Wie weifst Du's zu schätzen, wenn man sich für dich abquält und strapazirt! Ich sah einen Holzhacker vor Kurzem Gastrollen auf dem Theater geben, der einen Haufen Holz in einer Viertelstunde

spaltete, und alle klatschten und riefen Bravo! O Publikum, wie bist du geschmackvoll und gerecht und weise! Es war auch ein langer Triller. — Von der Konzertante zwischen Maultrommel und Kontrafagott habe ich gar nichts gehört; der Maultambour hat erstaunliche Sachen gemacht, und die Leute schlugen weniger die Hände über dem Kopf, als vor der Nase zusammen, — sie nennen das Applaudiren. Auch bei den langen Trillern applaudirten sie grausam. Mich aber sahen die weifsen Gesichter in den Nischen an — ich weifs wohl, es waren Sebastian Bach und Händel — im Leben haben sie sich nie gesehen, denn der Herr Operndirektor war wohl etwas zu stolz gegen den armen Stadt-Organisten, aber hier schätzen und vertragen sie sich herrlich, und wechseln die verständigsten Blicke. Ich hörte deutlich, wie an Händels Seite singende Hirten das neugeborne Kind empfingen, und wie neben Bach ein Crucifixus mit ehernen Zungen und zermalmender Noth erklang, die Augen der Beiden sprüheten Funken, und sie fragten laut: was sollen wir hier? welcher Hohn hat uns hierher gestellt, und was haben wir so sehr gesündigt, dafs ihr uns in unsern Weisen stört und uns mit eurem närrischen Geklingel verfolgt? Die Leute aber hörten nichts von alle dem, und machten breiweiche Gesichter, denn es hatte eine, die sie die Spreenachtigall nannten, gleichgültig eine Arie von Rossini gesungen, die ihr aber der Euryanthe halber am jüngsten Tage vergeben werden wird. — Singt denn die fremde Sängerin nicht, rief die Rothe neben mir, — wie Schade! Sie ist keine Konzertsängerin, erwiederte die Tenorstimme. — O du vortreffliche Sängerin, dachte ich oder sprach ich laut — der Teufel mag es wissen, — wie gut mufst du singen, wenn du in kein Konzert hineinpassest! Und habe ich dich denn nicht gehört? Hast du mich nicht wahrhaft erquickt, du wahre und natürliche Sängerin, mit dem Laut der aus der Seele quillt, mit der Leidenschaft, die rein menschlich ist? Hatte ich über deinem Gesange nicht ganz vergessen, dafs du im Baierschen auf Lebenszeit und mit so und so viel tausend Gulden engagirt bist, und habe ich nicht wahrhaftig geglaubt, du seist die treue Gattin, die mit so himmlischen Schmerzenstönen nach dem Gatten jammert, die solch eines Heroismus der Liebe wirklich voll sei? O Publikum, du bist zwar geschmackvoll und gerecht und weise, aber Sinn für Wahrheit und Natur hast du doch nebenbei wenn sie dir sichtbar und hörbar entgegentreten.

Es hat aber der gütige Himmel noch mancherlei Musik wachsen lassen, wovon der eine und der andere sich nichts träumen läfst, und er hat Komponisten geboren werden lassen, die nicht in die Nischen hineinkommen; z. B. Göthe und Heinrich von Kleist. Der letztere hat besonders eine erstaunliche Oper geschrieben: das Käthchen von Heilbronn; er hat Musikstücke hineingebracht, von denen mir die Augen in alter seliger Rührung übergehen. Ach die Flöte, die vor ein paar Tagen das Käthchen spielte, war gar zu sanft und lieblich! Ich wollte, du vielverkannter und vielgeprüfter Komponist hättest aus deinem himmlischen Paradiese herab in das irdische Paradies des Berliner Schauspielhauses steigen können, und hättest neben mir die Flötentöne erklingen hören, in denen die Worte Käthchens zu uns her säuselten, die Modulationen, in denen sie „mein hoher Herr" — ach geh! — Was! du bemühst dich mir? — sprach, diese Musik hätte manche tiefe Schatten erhellt, die die trübe Erde für dich hatte. Ich hätte meine heifsen Wangen an deinen eisigen abgekühlt, und du wärest warm dabei geworden, du kalter Schatten! die heifsen Logen hätten das Uebrige gethan. Aber still, dafs es keiner hört, sonst bringen sie's in ein Konzert, und das liebreizende Käthchen mufs sein süfses Herzensgeheimnifs als Arie hersingen!

Wenn ich erst meine grofse Oper komponire, schmiede ich die Musikstücke mit eisernen Ketten fest aneinander, dafs kein Konzertmeister sie auseinanderzureifsen, und aus meinen besten Herztheilen eine Polonoise zu komponiren vermag. Und Fluch der Sängerin, die mich in einem Konzerte vier- oder sechstheilt!

Viel hätte ich aber mit dir in den Zwischenakten zu reden gehabt, Du stiller Kleist, denn sie hatten deiner ätherischen Musik die Fetzen einer körperlichen angehängt, aus denen ich mir das nächste mal ein Paar Stiefeln machen lasse. Aber du hättest sie wohl ohnehin in seliger Befangenheit nicht gehört.

Aber warum sind sie denn Alle fortgegangen? Ich glaube wahrhaftig, es ist aus. — Die rothe Götzendienerin ist auch verschwunden, und die süfsliche Tenorstimme erklingt nicht mehr, — dort steht noch der dicke Herr und lorgnirt den langen Triller — fort sind beide — der Saal ist leer, nur noch in den Nischen ist's lebendig, und die weifsen Gesichter halten einen hohen Rath, sie wenden glühende Augen nach den leeren Nischen: da ist einer gestorben, flüstern sie, ein grofser Genofs ist zu uns kommen — wo bleibt er nur, dort ist seine Stelle noch leer — sie kennen ihn noch nicht — hundert Jahre mufs er noch modern. —

Aber Sebastian Bach rief mit dröhnender

stimme: warum läfst du uns denn so auf dich warten, du jüngstgestorbener Beethoven!

Mitgetheilt von C. Klingemann.

Fräulein Schechner als Iphigenia.

Berlin, d. 3. August 1827.

(Schluſs.)

Im Ganzen ist nach unserer Meinung Dem. Sch. so tief in ihre herrliche Rolle eingedrungen, wie noch niemals eine Künstlerin, die wir in derselben gesehen haben; die hochberühmte Schick ist uns nur eine entfernte, verschwebende Jugenderinnerung.

Im Einzelnen können wir jedoch über mehrere Kleinigkeiten nicht einer Meinung mit ihr sein. Wir wollen es ihr nicht zum Vorwurf machen, dafs sie in einer Rolle, die sie zum ersten Male, und bei sehr übereilter Einstudirung gab, nicht ganz sicher war; ja wir bewundern es, dafs sie, nachdem sie im Anfang so bedeutend fehlte, sich in Fassung erhielt. Aber über einige andere Momente sind wir nicht ganz einig; der Traum, im Ganzen trefflich dargestellt, konnte noch entschiedener schattirt seyn, die Worte: Und diese Furie war meine Mutter! ferner: Er ist vernichtet! durften, bei den Mitteln, in deren Besitz die Künstlerin ist, noch stärker hervortreten. Denn dies ist der einzige Augenblick, in dem Iphigenia die schöne Seelenruhe verliert, und in ihrem sichern Muthe so erschüttert wird, dafs ihre Fassung verloren geht. — So müssen wir, um noch eins zu sagen, auch die Verzierung am Schlufs der Arie in G-dur „O lafst mich tief Gebeugte weinen!“ durchaus mifsbilligen. Nicht, dafs Gluck schon an sich nicht die kleinste Aenderung verträgt, ohne verschlechtert zu werden, sondern dafs diese Hinzufügung auch nicht im Karakter der Arie war. Eine Iphigenia darf in ihrem Schmerz nicht heftig, nicht unwillig werden; die Arie mufs, wie Gluck es geschrieben, mit dem Ausdruck der schmerzlichsten aber sanftesten Wehmuth gleichsam hinsterben. In Spontini's Opern hat Dem. Schechner dieselbe Figur mit grofser Wirksamkeit angebracht; hier fordert der durchaus andere Karakter durchaus andere Mittel. —

Ich tadelte dies nur, weil wir wünschen, dafs das trefflichste Ganze auch in Kleinigkeiten die höchste Vollkommenheit erreichen möge. Wenn wir das Schöne, das wahrhaft Edle und Grofse der Darstellung so im Einzelnen rühmen wollten, so würden wir eines zwanzigfach gröfsern Raumes bedürfen. Nur einen Moment wollen wir als einen köstlichen Diamant hervorheben. Es war das unnachahmliche Spiel Iphigenia's im Terzett, wo sie die schwere Wahl zwischen Orest und Pylades trifft; der wunderwürdige in die tiefste Seele dringende Ausdruck mit dem sie die Worte sang: „So gehe Du von hier!“ Dieser eine Moment war so grofs, dafs er die Darstellung zu der höchsten erhob, die wir von der Künstlerin gesehen haben, und wiederum ist es durch sie wahr geworden: Kommt nur das Schönste, Edelste und Gröfseste zur Wirklichkeit der Darstellung, so bringt es auch unfehlbar den gröfsesten Eindruck hervor, und besiegt alles, was noch so schimmernd, aber unächt ist.

L. Rellstab.

Grofses Musikfest des Vereins an der Elbe.

(Aus Dessau eingesandt.)

Das zweite Musikfest des Vereins an der Elbe, welches in diesem Jahr in Zerbst gefeiert wurde, ist vorbei, doch gewifs wird eine freudige Erinnerung davon lange bei den Theilnehmern zurückbleiben.

Es war aus den Behörden und mehrern der achtungswerthesten Einwohner Zerbsts ein Verein gebildet worden, der die Vorkehrungen zum Feste, und das Ganze, bei der Aufführung selbst, leiten sollte. Er hatte in jeder Hinsicht musterhafte Einrichtungen getroffen, und gebührt ihm deshalb gewifs der Dank jedes Musikfreundes. Die braven Zerbster waren allgemein erbötig gewesen, die Theilnehmer an dem Musikfest in ihren Häusern aufzunehmen, und, wahrlich! man konnte keine freundlichern Wirthe finden!

Mit dem herzlichsten Dank, und dem Wunsche, bald wieder ein ähnliches Fest feiern zu können, schied jeder Gast! Der Direktor dieses musikalischen Festes, unser Kapellmeister Schneider, war bereits am 10. Juni, Behufs der nöthigen Vorkehrungen, nach Zerbst abgegangen, ihm folgte am 13. die Singakademie, am 14. die Herzogl. Kapelle und das Singechor der Hauptschule. Am letztern Tage trafen auch die Musikfreunde von Magdeburg ein. Am 14. war grofse Probe zu Händels Oratorium: Samson, und den übrigen Vokalstücken, am 15. früh zu den Instrumentalsachen.

Die Aufführung fand in der schönen grofsen Nikolai-Kirche statt, welche von unserm kunstliebenden Herzoge, mit bedeutenden Kosten, so wiederhergestellt war, dafs in keiner Hinsicht etwas zu wünschen übrig blieb.

Die sämmtlichen früher an den Seiten befindlich gewesenen Chöre waren weggenommen, nichts hemmte daher die Verbreitung des Tons, und er gewann daher bedeutend an Stärke, Fülle und Veredelung im herrlich gewölbten Dome.

Das ausführende Personal bestand, mit Einschlufs des Direktors, aus 310 Personen, und waren hierin begriffen: 193 Sängerinnen und Sänger, und zwar 62 Soprane, 38 Alte, 46 Tenore und 47 Bässe, wozu 107 von der hiesigen Singakademie und dem Singechore, 53 von dem Magdeburger, 32

von dem Zerbster Singvereine, und 1 Bassist von Leipzig gehörten. 116 Instrumentalisten, nämlich 45 Violinen, 15 Bratschen, 12 Violoncelles, 8 Kontrabässe, 5 Flöten, 4 Oboen, 5 Klarinetten, 6 Fagotte, 6 Hörner, 1 Kontrafagott, 3 Posaunen, 4 Trompeten und 1 Pauke, und zwar 45 aus Dessau, 33 aus Magdeburg, 15 von Zerbst, 6 von Koswig, 4 von Leipzig, 3 von Nordhausen, 2 von Berlin, 2 von Köthen, 2 von Raguhn, 1 von Dresden, 1 von Frankenberg, 1 von Wörlitz, 1 von Acken.

Dafs von einer solchen Masse, unter Leitung des Kapellmeisters Schneider, und nach den vorhergegangenen Proben in Dessau, Magdeburg und Zerbst, etwas Vorzügliches zu erwarten war, liefs sich wohl denken, der Erfolg übertraf aber alle Erwartungen.

Am ersten Tage, bei Aufführung des Oratoriums Samson, hatten Solopartien übernommen: Delilah, Sopran, Dem. Zum Bach, von Magdeburg; Michal, Alt, Frau Hofräthin Müller; Samson, Tenor, Herr Kammersänger Diedicke; Mannah, Bafs, Herr Krüger, von hier. Die Solopartien wurden vortrefflich ausgeführt, und mit den Solosängern wetteiferten did Chöre und das Orchester.

Händels herrliches Meisterwerk wurde daher seinem Werthe gemäfs dargestellt und fand bei den zahlreich versammelten Zuhörern den gewünschten und verdienten Beifall. Vorzüglich sprachen an: Im 1. Theile. Nr. 2. Erschallt Trompeten. Nr. 5. Samsons Arie und Chor: Nacht ist's umher. Nr. 11. Chor der Israeliten: zum glanzerfüllten Sternenzelt. Im 2. Theile. Nr. 1. Michals Arie und Chor: O für mein Flehn. Nr. 3. Delilahs Arie und Chor: Vertraue, Theurer! meinem Worte. Nr. 9. Doppelchor der Philister und Israeliten: Ehre mufs seinen ewigen Thron. Im 3. Theile. Nr. 1. Chor der Israeliten: Im Donner komm u. s. w. Nr. 11. Ueber deinem Grabe sei u. s. w. Nr. 12. Schlufschor: Laut schalle unserer Stimme voller Chor.

Unser geliebter Herzog war selbst bei der Aufführung gegenwärtig, und es wurde ihm von den vaterländischen, denen sich die übrigen auswärtigen Musikfreunde freudig anschlossen, Abends, bei Fackelschein, auf dem Schlofshof ein herrliches zu diesem Feste vom Hofrath Müller gedichtetes und vom Kapellmeister Schneider komponirtes Lied gesungen, und ein Lebehoch! gebracht. Bei der grofsen Menge der Zuhörer herrschtedie gröfste Stille, selbst da, als der trefflichste Fürst herabkam, und seinen Dank aussprach.

Am folgenden Tage wurde das Fest mit der Ouverture aus Iphigenie auf Tauris von Gluck würdig eröffnet. Der Kapellmeister Schneider hatte noch Klarinetten und Posaunen dazugesetzt, und ein langsames Tempo gewählt. So machte sie von einem solchen Orchester, und in einem solchen Lokale, ausgeführt, einen unbeschreiblichen, Jeden ergreifenden, Eindruck, da nun auch die rascheren Sätze Ton für Ton gehört wurden und nicht in einander verschmolzen.

Ihr folgte ein Jubilate von Palestrina für zwei Chöre ohne Instrumentalbegleitung, eine würdige Komposition, brav und exakt vorgetragen.

Dann blies der Kammermusikus Fuchs von hier ein vom Kammermusikus Lindner komponirtes Hornkonzert sehr gut. Schade, dafs es in der grofsen gewölbten Kirche nicht den gewünschten Effekt hervorbrachte!

Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zum Idomeneus von Mozart, kräftig und würdevoll.

Hierauf folgte ein Konzertino für die Bafsposaune von Müller, geblasen von Queiser aus Leipzig. Man mufs gehört haben, mit welcher Fertigkeit und Zartheit Herr Queiser bläst, mit welcher Kunst er sein Instrument behandelt, um sich denken zu können, welchen Eindruck dies Konzertino auf die zahlreiche Versammlung machte.

Schneiders 24. Psalm schlofs den zweiten Theil. Die Solopartien trugen vor: Demoiselle Geibel, Demoisell Basedow, Herr Kandidat Franke und Herr Krüger, sämmtlich von hier. Die Aufführung machte aufserordentlichen Effekt, denn die Komposition gehört unstreitig mit zu Schneiders schönsten und kräftigsten Werken. Würdevoll beginnt der Chor: „Jehovahs ist die Erd' und ihre Fülle," lieblich folgt das Terzett; „Wer rein von Hand und rein von Herzen ist," feurig und kräftig tritt das Recitativ ein: „Hier ist ein Volk, das nach ihm fragt:" und der Chor: „Erhebt ihr Thorn das Haupt," so wie die einzelnen Stimmen: „Wer ist der König der Ehre," mit der Antwort:„ der starke tapfre Jehovah" und ergreifend schliefst die Fuge: „Jehovah, der Götter Herr! Es ist der König der Ehre!" Möchten wir diese Komposition recht bald einmal wieder hier hören!

Im dritten Theile wurde Beethovens grofse Symphonie aus C-moll aufgeführt.

Den Eindruck, den dies herrliche Meisterwerk des unsterblichen Beethoven in diesem Lokale, und von einem solchen Orchester aufgeführt, machte, läfst sich nicht beschreiben, besonders ergreifend war der letzte Satz. Gewifs wird jeder Zuhörer noch lange mit Freude daran zurückdenken!

Am Abend ergötzten sich noch die anwesenden Mitglieder der leipziger, magdeburger und dessauer Liedertafel durch mehrstimmigen Gesang, und Alles schied am andern Morgen mit Bedauern, dafs dieses schöne Fest so rasch vorüber gegangen war, und mit dem Wunsche, dafs es bald mit seinen vielen Genüssen wiederkehren möge.

S.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 22. August. — Nro. 34. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musik-Direktor Heinrich Birnbach.

Was ein Instrumentaltonstück sei, oder überhaupt für welche Instrumente ein Tonstück geschrieben werden müsse, dafs es den Namen Instrumentaltonstück verdiene, glaube ich, bedarf keiner weitern Erwähnung. Dafs es aber, abgesehen davon, für wie viel oder wenig Instrumente ein Tonstück bearbeitet worden ist, dennoch verschiedene Gattungen von Tonstücken, und für jede Gattung derselben eine besondere Form giebt, wird wohl einem Jeden, welcher gesonnen ist, diesem Aufsatz einige Aufmerksamkeit zu schenken, einleuchtend sein. Von den verschiedenen Gattungen der Tonstücke und deren Form, durch welche sich eigentlich ein Tonstück von dem andern unterscheidet, oder mit andern Worten: durch welche eigentlich herausgefunden werden kann, in welche Gattung dieses oder jenes Tonstück gehöre, soll hier die Rede sein. Nur müssen wir vorher die Frage aufstellen: wodurch die Form eines Tonstücks eigentlich bestimmt werde, oder was überhaupt die Form eines Tonstücks sei? Welches wir in möglicher Kürze uns bemühen wollen, zu beantworten.

Weil jedes Tonstück, so lange als die Tonkunst existirt, in einer bestimmten Tonart, entweder hart oder weich, bisher geschrieben wurde, oder mit andern Worten: weil bei einem jeden Tonstück eine bestimmte Tonart, dieselbe sei hart oder weich, als Haupttonart festgesetzt wurde, woraus eigentlich das Stück ging, und weil die in einem Stücke vorhandenen Modulationen nach fremden Tonarten, sobald ein Stück gut sein sollte, immer eine gewisse Beziehung auf die bei demselben zum Grunde gelegte Haupttonart haben mufsten: so wurde die mehrfach verschiedene Einrichtung der innerhalb eines Tonstückes vorhandenen Modulationen das Merkmal, an dem man erkennen soll, zu welcher Gattung von Tonstücken eigentlich nach festgesetzten Regeln der modulatorischen Einrichtung eine Komposition gehört.*)

Hieraus sehen wir also, dafs, sobald von Form eines Tonstücks die Rede ist, ein solches Tonstück seinen innern Einrichtungen zufolge in Beziehung auf Modulation nach festgesetzten Regeln bearbeitet sein mufs. Denn durch die im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen wird die Form desselben festgesetzt, und durch die Bearbeitung der dabei zum Grunde gelegten Themata wird der Werth eines Stückes nach gewissen Graden bestimmt.**)

*) Welcher Karakter, oder welches besondere Gepräge von Leidenschaften bei einem solchen Tonstücke statt findet, davon kann freilich bei der modulatorischen Einrichtung desselben nicht die Rede sein, denn dies gehört mehr noch in die Aesthetik, und ich werde Gelegenheit nehmen, in Beziehung auf die besondern Karaktere der Tonstücke noch später einiges abzuhandeln, welches ich hier übergehe, indem ich nur beabsichtige, von der Form und deren praktischen Bearbeitung der Tonstücke zu reden.

**) Es ist gewifs, dafs, sobald von einer Bearbeitung eines Tonstücks die Rede ist, auch noch besondere einzelne Gegenstände in Erwägung kom-

Da ein jedes Tonstück, sowohl in Beziehung auf die Tonart, als den innern modulatorischen Einrichtungen zufolge, dennoch eine ganz besondere Form hat, so wollen wir diese sowohl in der harten als auch weichen Tonart besonders betrachten. Nur mufs ich noch bemerken, dafs demnach Tonstücke von ganz gleicher Art in der harten sowohl, als auch weichen Tonart in verschiedener Form geschrieben werden, und von den besten Tonsetzern früherer Zeit geschrieben worden sind. Darum finde ich mich veranlafst, 1) die Hauptform einer jeden Tonart und eines jeden Tonstückes aufzustellen, und 2) alsdann die verschiedenen Formen der Tonstücke, welche aber dennoch unter eine und dieselbe Gattung gehören, nicht nur nachzutragen, sondern auch dabei auseinanderzusetzen, wie und in welchem Grade diese Form von der Hauptform eines Tonstücks abweicht, und dafs dieser Abweichung zufolge dennoch das Tonstück unter die Gattung derjenigen gehört, welche nach einer Hauptform aufgestellt worden sind. *)

men, welche wir, um den angehenden Tonsetzer auf den Werth besonders gut gearbeiteter Tonwerke aufmerksam zu machen, so viel, als es nothwendig ist, am rechten Ort und zu gehöriger Zeit in möglicher Kürze berühren wollen. Um aber diese Gegenstände hier wenigstens anzudeuten, bemerken wir, dafs es doppelter Kontrapunkt und Kanon sei, worüber jedoch, ganz besonders abzuhandeln, hier am unrechten Orte sein würde. Ein jeder aber, der musikalisch ist, wird wissen, dafs es ohne Rücksicht auf die Form dennoch Tonstücke giebt, die in Rücksicht der Bearbeitung bedeutend von denjenigen unterschieden sind, welche nur ganz gewöhnlich in Rücksicht auf Melodie und Harmonie geschrieben worden sind. Beide Gattungen können dennoch nach den strengen Regeln der Form geschrieben sein. Ich werde daher bei den einzelnen Gegenständen der Formenlehre jederzeit anführen, welche Arbeit der Tonsetzer bei der Modulation zu unternehmen habe, wenn das Stück zu den gelehrtern Tonstücken gehören soll; und wie und auf welche Weise dagegen der Tonsetzer zu verfahren habe, wenn das Stück nicht in Absicht auf die darin enthaltene Arbeit als ein gelehrteres, sondern nur in Ansehung der Form als richtig anerkannt werden soll.

*) So weit ich hier nicht vollkommen verständlich geworden sein sollte, bemerke ich: dafs das bereits hier Angeführte der Verfolg dieses Aufsatzes auseinandersetzen wird, und darum beeile ich mich, sogleich zuförderst die Hauptform eines gröfsern Tonstückes in einer harten Tonart hinzustellen, und, wie bereits schon angegeben ist, an seinem Orte auseinanderzusezzen, was der Tonsetzer, wenn ein Stück minder oder weniger gelehrt sein soll, in Ansehung der Bearbeitung zu thun habe.

Hauptform eines gröfsern Tonstückes.

Da es, um richtig verstanden zu werden, nicht gut gethan wäre, im Allgemeinen blos über die Sache abzuhandeln, so werde ich bei Auseinandersetzung dieser Form die Stammtonart C-dur zum Grunde legen, und empfehle zugleich, das, was über die Form und die dabei hier zum Grunde gelegte Tonart im Einzelnen gesagt und auseinandergesetzt werden wird, auf die andern zwölf harten Tonarten zu übertragen.

Bei jedem Tonstücke finden wir am Anfang desselben eine Melodie oder einen Satz, welcher dem Stück als Hauptgedanke oder Thema zum Grunde gelegt wird. Dem zufolge fängt ein Tonstück mit einem Thema oder Satz, und zwar in des Haupttonart (C-dur) an. Aeltere Tonsetzer und Tonlehrer gestatteten diesen Satz nicht anders, als mit dem tonischen Dreiklange anzuheben; dagegen haben Komponisten neuerer Zeit sich nicht nur erlaubt, mit den Versetzungen und Umkehrungen des Dreiklangs, sondern auch wohl gar mit dem Dominanten-Septimen-Akkorde der Haupttonart oder dessen Umkehrungen zu beginnen, auch wohl gar mit einem Akkorde, welcher auf einer Tonstufe seinen Sitz hat, worauf derselbe sehr leicht auf eine vielfache Weise hätte gedeutet werden können. Es sei dem wie ihm wolle, so müssen wir bemerken, dafs, wenn der Anfang eines Stücks mehrdeutig ist, derselbe dennoch, um bald zu erkennen zu geben, aus welcher Tonart eigentlich das Stück sei, sobald als möglich nach der Haupttonart des Stücks moduliren mufs.

Der Satz, welcher zu Anfang eines Tonstücks statt findet, kann dem zufolge auf eine sehr verschiedene Weise anheben, und wird von mir besonders Satz genannt, wenn er so beschaffen ist, dafs alle vier Stimmen melodie-

reich und wenigstens zwei davon so beschaffen sind, dafs dieselben nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave verkehrt werden können. Thema will ich ihn für den Augenblick nennen, wenn er so beschaffen ist, dafs er eine Haupt- oder melodieführende Stimme hat, und drei Nebenstimmen erhält, welche nicht melodieführend sind. Ob er gleich in beiden Fällen sowohl Satz als auch Thema genannt werden kann, so will ich ihn im erstern deshalb Satz und im zweiten Thema nennen, um wörtlich und in möglicher Kürze beide von einander zu unterscheiden. Viele gute Tonlehrer nun haben mit einem solchen Satz oder Thema entweder in der Haupttonart oder auf einer beliebigen Tonstufe derselben angefangen, und einen solchen Satz oder Thema hingestellt, welcher jedoch aufs Kürzeste 8 oder 12 Takte lang war. Bei längern Tonstücken fand es statt, dafs ein solches Thema oder Satz wohl 16, 20 bis 24, auch in seltenen Fällen 30 Takte lang war. Indessen in allen diesen Fällen mufste das Thema oder der Satz, mit welchem ein Stück angefangen wurde, in der Haupttonart enden. Wenn nun das Thema nicht hinreichend war (weil dasselbe vielleicht nur wenig Takte enthielt) die Haupttonart des Stücks fest ins Gehör zu prägen, so fanden bessere Tonsetzer für gut, noch mehrere Takte, d. h. wohl 4, 8, 12 bis 16 Takte lang nach Beschaffenheit der Umstände in der Haupttonart zu verweilen, um dieselbe ins Gehör zu prägen, was bei einer guten Komposition keineswegs versäumt werden darf. Nachdem der Tonsetzer mit irgend einem Thema oder Satz angefangen und in derselben sich gehörigermafsen ausgesprochen hatte, war es üblich, nun nicht mehr in derselben stehen zu bleiben, sondern weiter zu gehen. Der Hauptform zufolge wendeten sich die ältern und bessern Tonsetzer zuerst nach der Dominante der Haupttonart (d. h. von C aus nach G-dur) verweilten aber nicht lange darin, sondern gingen von G nach dessen Dominante (D-dur), und machten, indem sie die Tonart D nur als Dominante von G betrachteten, in dieser Tonart (D-dur) eine Halbkadenz, welche aber so beschaffen sein mufste, dafs sie das Gehör nicht befriedigte, sondern dafs unmittelbar noch eine Fortsetzung des Stücks erwartet wurde. In diesem Gange haben neuere und gute Komponisten auch fremde Tonarten, aber nur alle im Durchgange zu berühren, mit guter Wirkung angebracht, wodurch die Hauptform eines Stückes nichts verlor.

Diese Modulation nun, von der Tonika aus nach deren Dominante, und von der Dominante aus wieder nach deren Dominante konnte dennoch nach Beschaffenheit des Tonstücks auf eine sehr mannichfache Weise statt finden. Um aber auch hier nicht ins Weitschweifige zu fallen, gedenken wir nur der wichtigsten Arten.

Wenn ein Stück mit einem Satze anfing, welcher ein Gepräge von Gelehrsamkeit verrieth, so hielten es bessere Komponisten für gut, dabei zu bleiben, und mit den hervorstechenden Figuren des Satzes die bereits hier angeführten Modulationen zu machen, welches jedoch auch dann, wenn der Satz, womit das Tonstück anfängt, nicht gelehrt ist, statt finden kann, und an seinem rechten Orte wohl angebracht ist.

Will dagegen der Komponist ein nur der Form nach regelrechtes, aber nicht gelehrtes Tonstück schreiben, so kann allenfalls, was ältere und gute Tonsetzer oft mit sehr glücklichem Erfolg bei ihren Instrumentalsachen bewiesen haben, ein ganz episodischer und dem Tonstück fremder Satz gewählt werden, mit welchem der Komponist diese bereits angegebene Modulation unternimmt.

Es sei dem, wie ihm wolle, ein Tonstück sei mehr oder weniger gelehrt, sobald es in Rücksicht der Hauptform streng sein soll, so müssen auch die Hauptperioden desselben im Verhältnifs ihrer Lage zu einander passen. Wenn daher die Tonsetzer ein nicht zu langes Stück schreiben wollen und sich defshalb mit dem ersten Satz oder Thema eines Stücks nicht zu lange in der Tonart aufgehalten haben: so darf die Modulation, in welcher das Stück von der Haupttonart aus nach der Dominante, und wieder nach deren Dominante geht, nicht zu

lange dauern; eben so zweckwidrig wäre es aber auch, wenn man, indem das Thema oder der Satz, womit das Stück anhebt, sehr lange in der Tonart verweilt, alsdann gleich mit zwei oder drei Akkorden, ohne einer melodischen Fortschreitung zu gedenken, in die Dominante der Dominante moduliren wollte. Weil es jedoch bei keinem Tonstück abgemessen ist, wie viel Takte es in der Haupttonart verweilen, und in wie viel Takten darauf nach der Dominante der Dominante gegangen werden soll: so bemerken wir, nachdem bereits angegeben worden ist, dafs ein Stück wohl 20 bis 30 Takte in der Haupttonart verweilen kann, ohne weiter zu gehen, dafs auch dann natürlich wieder eine verhältnifsmäfsige Zeit erfoderlich ist, um von der Tonika aus nach der Dominante der Dominante zu gehen.

Aus den vielen Tonstücken, welche ich von den besten Meistern durchstudirt habe, ist es mir gelungen, zu erforschen, dafs demnach die hier angegebene Modulation aufs Mindeste eine Länge von 8 auch 12 Takten, und bei längern Tonstücken von 16, 20 bis 30 Takten hatte mit Inbegriff der Halbkadenz. Und wenn bei dieser Modulation gute Tonsetzer zu wenig Takte genommen, so fanden sie für gut, zu dem nach der Halbkadenz kommenden Satze eine passende Einleitung zu machen, durch welche die Kürze der Modulation, welche sonst aufgefallen wäre, vermieden ward.

(Fortsetzung folgt.)

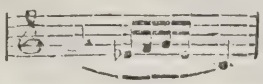
---

3. Beurtheilungen.

Grand Quator concertant, pour 2 Violons, Alto e Violoncelle arrangé d'après une Sonate de l'Oeuvre 30 No. 2, de L. v. Beethoven, par Ferdinand Ries. Prix 5 Fr. Bonn bei Simrock.

Für.

Der als Quartett-Komponist so rühmlich ausgezeichnete Herr Ries führt Quartettgesellschaften die treffliche C-moll-Sonate;



zu näherer Bekanntschaft als Quartett zu, mit Geschick, guter Behandlung der Streich-Instrumente untadelig arrangirt.

Wider.

Warum komponirt aber der geistreiche Tonsetzer in der Zeit, welche er dem Arrangement widmete, nicht selbst ein Quartett? dann gäbe es auch ein gutes Quartett mehr zur Belebung der Quartettgesellschaften; diesem würden jene genannten Vortheile auch nicht abgehn, und überdem wären dann doch hoffentlich noch nie gehörte Gedanken zum Vorschein gekommen, während jetzt ein unter der Quartettgesellschaft befindlicher Klavicinist nur Bekanntes in anderer, gar nicht angenehmer Form hört. Denn die leichte Rundung der Klavier-Passagen wird immer nur schwerfällig unter dem Bogen, und nur einige Stellen gewinnen durch ihn, besonders im Adagio. — Das Stück hat aber in den übrigen 3 Sätzen, besonders im ersten und letzten, mehr verloren als gewonnen. Ein Arrangement von einem Andern würde eine, wenn auch weniger geschickte, dennoch verzeihlichere Arbeit sein, aber Herr Ries! — v. d. O..r.

Missa quadragesimalis, a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo obligato. — Corni di Bassetti, Fagotti, Corni et 3 Tromboni ad libitum Auctore Josepho Schnabel, Breslau bei Leuckart. (2 Thlr. 4 Gr., in einzelnen Stimmen, Partitur der Singstimmen und Orgel mit angedeuteten Blasestellen, 1 Thlr.).

Unser empfindungsvoller, religiöser H. K. Schnabel übergiebt uns hier eine Messe, die in lyrischer Beziehung ihren hohen Werth hat. Ueberall ist ein vom Heiligen durchdrungener, frommer Sinn sichtbar, der immer das Rechte, ohne Ansprüche und ohne Anstrengung, trifft. Freilich sind die Erwartungen bei einer Missa, die immer schon ein gröfseres, mit reichen Mitteln ausgestattetes Musikstück sein soll, mehr gesteigert, wenn man dieselbe zur Hand nimmt. In dieser Beziehung möchte wohl ein Rec. bedeutendere Arbeit, Ausführung wenigstens

einer grofsen Nummer erblicken. Diese Messe ist aber nicht eine solche; sie hat vielmehr kleine, empfindungsvolle Sätze, mehr mit dem Gemüth allein empfangen, als mit allen, Alles umfassenden Kräften der Seele. Für katholische Kirchen, die nur geringe Mittel in den Händen haben, ist das Werkchen daher bestens zu empfehlen; gröfsern Ansprüchen auf Kunst geht es auch wohl nicht entgegen. — Möchte Herr Schnabel mit seiner Fülle wahrer und tiefer Empfindung auch einmal ein in jeder Beziehung grofses Werk bekannt machen, der Kunstwelt würde er dadurch näher gestellt werden, als durch seine kleinern Arbeiten. Den Gesangvereinen ist indefs das Werkchen in vieler Beziehung zu empfehlen, zumal wenn sie im Entstehen für gröfsere Sachen sich erst noch heranbilden wollen.

v. d. O..r.

---

1. Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängnifs, aus einem beethovenschen Manuscript zu obigem Gebrauche mit Text eingerichtet —
2. Libera, komponirt und zu Beethovens Leichenbegängnifs für vierstimmigen Männerchor eingerichtet —
3. Beethovens Begräbnifs, Gedicht von Jeitteles, nach einer Komposition des Verewigten für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Ignaz Ritter von Seyfried.

Alles bei Haslinger in Wien. 16 Gr. 8 Gr. 12 Gr.

Wie Beethoven von den wiener Musikern und Musikfreunden zu Grabe geleitet worden, ist schon in Nr. 21. der Zeitung erzählt. Hier erhalten wir aus dem reichen haslingerschen Verlag die bei dieser Gelegenheit ausgeführten Gesangstücke, nach frühern Kompositionen von dem so vielfach thätigen und verdienten Kapellmeister von Seyfried eingerichtet. Bei Nr. 1. und 3. liefse sich gegen die Verwendung von Instrumentalstücken zu Gesang mancherlei einwenden; besonders unangemessen erscheint bei Nr. 3. der weiche herabgestimmte Ton des Gedichts zu dem erhaben tragischen Gang des Marsches, der denn auch aus der schauerlichen Majestät des As-moll in die wehmüthige Rührung von A-moll hinabgezogen worden — um den Sängern etwa ein Paar Bee zu sparen? — und der als blofser Orchestersatz, von Seyfrieds geschickter Hand instrumentirt, dem Zug der Freunde die rechte Bedeutung des Moments,

den Tod eines Helden,

deutlicher und wahrer ausgesprochen hätte. — Indefs, die Veranlassung und die Eile in ihrem Gefolge, leiten unsere Betrachtung darüber hinweg auf die verehrung- und liebevolle Theilnahme der gemüthlichen Wiener; und viele Gleichgestimmte werden sich ihnen in dem Besitz und Genufs der Trauermusik anschliefsen wollen.

Hummel, Kreutzer, Czerny, Mayseder, Schoberlechner und viele andere, auch die Rossini-Sänger, David, Lablache — geleiteten unter diesen Gesängen Ihn zur Ruhe, der niemals um den Beifall der thörichten Menge und um sinnlichen Reiz die Gebote seines Genius versäumt hat.

Marx.

Sechs geistliche Gesänge für den Männerchor in Musik gesetzt und den deutschen geistlichen und Schullehrer-Seminarien gewidmet von C. Breidenstein, Professor und Musikdirektor in Bonn. Op. 4. Bonn bei Simrock. Preis 3 Fr. 50 Ctm.

Männergesänge bilden jetzt eine der begangensten Kompositionsgattungen; wenn nur die Tonsetzer, indem sie den Wünschen der Gesangvereine Gehör geben, jederzeit auch den Sinn, der deutschen Männergesellschaften ziemt, im Auge hätten! Wer hierin das Beste, fast allein das Befriedigende gethan, ist Zelter in seinen Tafel- und Gesellschaftsliedern. Weniger durch künstlerische Originalität und Reichthum musikalischer Erfindung, als durch einen tüchtigen, frischen Mannessinn und einen naiv-dreisten, seiner selbst sichern Humor steht er seit Webers

Hingang — man kann es geradezu so nennen — als Fürst des deutschen Rundgesanges da, und sollte seinen Genossen mehr noch der Nacheiferung, als des thatlosen Lobens Gegenstand sein.

Auch in religiöser, und vor allen andern in religiöser Sphäre geziemt uns dieser Mannessinn, wenn nicht die eifrige und thatkräftigste Liebe des Christen in eine verschwebende, im Grunde des Herzens selbstische und gleichgültige Liebelei ausarten soll, in ein müfsiges Schönthun mit Gefühlen, ohne Ernst und Kraft sie zu halten. Unbewufst scheinen unsre Dichter und Komponisten oft dahin geleitet zu werden, wenn sie den ihnen inwohnenden religiösen Sinn und Glauben mit dem Beruf zu heiligem Gesang verwechseln. Jener kann aber nur den wohlgemeinten äufserlichen Entschlufs wecken; ein Höheres mufs die Begeisterung und Kraft zu Psalmen verleihen — gleichwie viele wahrhaft religiös sind, ohne den Beruf zum Predigtamt und Gebet für die Gemeine. Dann soll, vergebens! Sanftmuth und schickliches Benehmen uns das Wort und den Ton vorschmeicheln, deren Mangel wir nur um so mehr an dem unmännlichen Ersatz vermissen. Ja, sonderbar genug meint man nicht selten geringere Erhebung und Schöpfungskraft für diese höchste Musik ausreichend, mit der man sich zu anderer Erfindung nicht entschliefst. Die hohe Bestimmung und das reiche Element des Chors werden aber den Mangel, den sie verbergen sollen, offenbaren; eine Melodie die für Eine Stimme nicht zu klein gewesen wäre, ist darum nicht dem Ausdruck eines Chors gewachsen, und eine Begleitung, deren Gleichgültigkeit man übersehen hätte, wenn sie dem Klavier zuertheilt wäre, wird ihre Schwäche aufdecken, wenn in ihr drei Viertheile der Chorsänger zu nichtsnutzigen Dienern der ersten Tenöre herabgewürdigt werden. Was! werden uns denn Händels Chöre und selbst Hymnen von Sebastian Bach umsonst von den Verlagshandlungen dargeboten? So schreibe man Chöre, oder — Wiegenlieder.

Es ist auch eine üble Ausrede, wenn man bei solchen, in sich unabweislichen Foderungen Rücksicht auf die schwachen Kräfte der Gesangvereine vorschützt. Wollen die Künstler sich zu der Schwäche und Dürftigkeit der Laien herabstimmen, statt diese zu ihrer Kraft und Fülle zu erheben, so ist ihre verkäufliche That unnütz und verführerisch zur Schlaffheit und Leere. Besonders Geistlichen und Lehrervereinen soll der Ernst in ihren Uebungen nicht erspart werden; besser sie blieben ohne geistlichen Gesang, als dafs dieser ihnen zum leichten Spielwerk herabgesetzt würde — und das ist er, wenn sie nicht in seine Tiefe dringen, an der freien Kraft und wahrhaften Begeisterung des Tondichters sich nicht erheben sollen.

Dies alles ist weit mehr im Allgemeinen gesagt, als in Bezug auf die vorliegenden Kompositionen, deren Verfasser sich neulich durch die Herausgabe des grofsartigsten Händelschen Oratoriums *) in einem geschickten Klavierauszug und mit sehr gelungener Uebersetzung um die musikalische Welt ein so gewichtiges Verdienst erworben hat. Jedoch können wir auch sein Werk von den obigen Einwürfen nicht freisprechen. Ohne uns über das Kompositionstalent des Herrn V. aus dieser einen Lieferung eine Meinung zu erlauben, glauben wir wohl zu erkennen, dafs ihn bei diesem Werke nicht Beruf und Erhebung, sondern nur der laue Entschlufs, religiöse Gesänge zu schreiben, geleitet hat — und da mufs denn Ref. bekennen, dafs ihm ein warmes Tanz- oder Trinklied doppelt erwünschter geschienen hätte, als ein laues Erbauungslied.

Die Lauigkeit bei der Konzeption dieser Gesänge läfst sich aber schon in den Grundgedanken und der Disposition des Tonsatzes nachweisen. Ist das Wort des Dichters im Komponisten lebendig geworden, so schafft es sich

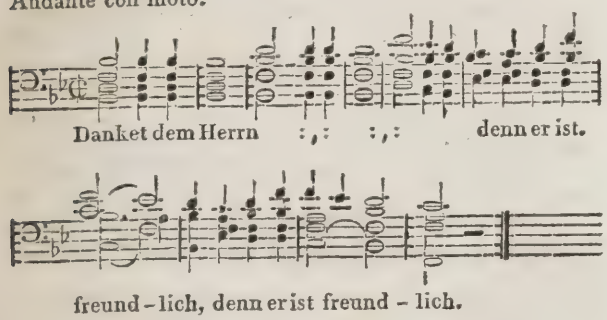
*) Vergl. No. 30 S. 240. Israel in Aegypten, Oratorium von Händel, Klavierauszug und Chorstimmen bei Simrock in Bonn, für Singakademien, Händels reichstes und empfehlenswerthestes Werk.

Marx.

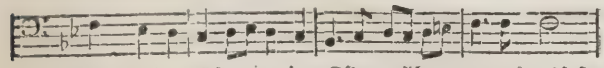
sogleich seinen energisch treffenden Ausdruck; wo nicht, so sucht der Komponist sich ihm in unterschiedlichen Weisen zu nähern, es gleichsam zu ertappen. Für das Erstere finden sich die genügendsten Belege und Vorbilder in Sebastian Bach, Händel, auch Gluck. Für das Letztere diene uns der zweite Gesang dieser Sammlung. Der Text:

Danket dem Herrn, denn er ist freundlich — und seine Güte währet ewiglich

ist in zwei Abschnitten behandelt, die hier durch den Gedankenstrich getrennt sind. Hat aber der Herr V. den ersten in keinem höhern Ton anzustimmen gewufst, wie hier —



so hätte man voraussagen dürfen, dafs er auch in den folgenden 39 Takten den Sinn der einmal überhörten Worte nicht erreichen würde — wie denn auch erfolgt ist. So verhält es sich auch mit dem zweiten fugato geschriebenen Abschnitte. Schon im Thema wiederholt der Herr V. Textworte —



und bekennt darin, dafs ihm selbst der Ausdruck schon im Grundzuge nicht genügend erschienen.

Eben so unzweideutig spricht sich die unzulängliche Stimmung des Herrn B. in der modulatorischen Disposition seiner Gesänge aus. Jede Stimmung im Komponisten wählt sich ihre entsprechende Tonart — mit oder ohne Vorbewufst des Verfassers. Je stetiger jene, desto fester wird diese gehalten. Darum finden wir in den männlich festen und erhaben ruhigen, ihrer Aufgabe mächtigen Tondichtern vollendeter Perioden, z. B. Sebastian Bach, eine so entschiedene Haltung und Vertiefung in der Tonart, in der reifenden jetzigen Periode wiederum eine Hinneigung zu dieser Würdigkeit; einen reicheren Modulationswechsel dagegen bei alten und neuen Meistern nur im Kampf und Wechsel der Leidenschaften und Stimmungen, oder in der Ahnung neuer Beziehung unter entlegenen Anschauungen, in der wunderbaren Ideenverknüpfung, wie sie dem ahnungsreichen eine neue Zeit vorbereitenden Beethoven geworden. — Wenn sich nun in den Aufgaben unsers Tonsetzers und der Art ihrer Lösung keines dieser Motive zeigt und er gleichwohl unstät aus einem Ton in den andern schwankt, so scheint sich uns darin nur seine eigene innere Unsicherheit zu offenbaren, die unvermeidlich eintreten mufs, wo man nicht von seiner Aufgabe erfüllt und daher ihres Ausdrucks nicht ganz mächtig ist. — Als Belag diene No. 6. —

Ja fürwahr uns führt mit sanfter Hand
Ein Hirt durchs Pilgerland der dunkeln Erde.

das in E-dur anhebt, vom 6ten zum 7ten Takt einen Schlufsfall nach H-dur macht, den Perioden sofort aber wieder nach E zurückwendet und da schliefst.

Uns seine kleine Heerde

kommt nun vom 11ten bis 14ten Takt in Cis-moll, von da bis zum 18ten in H-dur. Vom 19ten bis zum 44sten Takt steht dann die Modulation in C-dur und macht darin einen vollkommenen Schlufs, worauf aber der eigentliche Schlufs dieses Theiles mit 8 Takten, E-dur, nachkommt. Gleiche Unentschiedenheit zeigt sich in No. 3, dessen erster Theil in D-dur stehen soll, aber entschieden in A-dur anhebt, wogegen der zweite Theil, der in A-dur stehen soll, sich mit Entschiedenheit in mehrern Schlufsfällen nach D-dur wendet; — sogar in dem kleinen Fugato aus No. 2, das sich aus dem Haupttone, B-dur, gleich nach der ersten Durchführung nach A-moll u. s. w. verläuft und erst nach 16 Takten wie unversehens wieder nach B-dur zurückgeschlichen ist. Solche und ähnliche Dinge würden von frühern Theoristen als Konstruktionsfehler gerügt worden sein. Wir erkennen die unumschränkte Befreiung

des Künstlers von fremdem Gebot oder gar blossem Herkommen an; wenn die alten Gesetze aber ihren guten Grund, beiläufig sich dadurch auch in den neuern Meistern sanktionirt haben: so dürfen wir fragen, womit ein neuerer Komponist seine Abweichung vor sich selbst rechtfertigen könnte — und darauf geben uns die vorliegenden Gedichte und Kompositionen keinen Bescheid, als den schon gedachten.

Doch genug von einem Werke, von dessen Verfasser wir, nach seiner Stellung und seinem auf das Gute gewandten Sinn, erwarten dürfen, dafs er es bald durch tiefere und tüchtig gearbeiteter nachfolgende überbieten wird.

Marx.

4. Berichte.

Königliche Oper in Berlin.

(Eingesandt — verspätet.)

Am Sonntag wurde im Königl. Schauspielhause der rossinische Barbier gegeben; zwei Gäste traten in demselben auf, beide geborne Berliner, Hr. la Roche, der beim Königstädter Theater schon längere Zeit gastirt hat, als Bartolo, und Hr. Fritze vom Stadttheater zu Magdeburg als Figaro. Hr. La Roche, ein sehr braver Schauspieler, und ein guter Buffo parlante hat viel Geschmack, er denkt über seine Rolle nach; er war in einigen Scenen höchst ergötzlich, und verdiente wohl den Beifall, den ihm das Publikum in reichem Maafse zollte. Hr. Fritze hat sich erst seit 2 Jahren dem Theater gewidmet, er hat für diese kurze Zeit Aufserordentliches geleistet; er besitzt neben einer ausgezeichnet schönen Gestalt, und einem ausdruckvollen Gesicht, einen herrlichen Klang und umfangreiche Stimme, die sich in allen Tönen gleich ist; seine Schule ist gut, ein fleifsiges Studium wird seiner Kehlfertigkeit noch erwünscht sein. Im Spiel war er recht brav, es fehlte ihm nicht an Gewandtheit, und gute Vorbilder, die er freilich in Magdeburg nicht haben kann, werden ihn bald auf seine Mängel aufmerksam machen. Möge Hr. Fritze den lauten Beifall, der sich am Schlusse des Stücks durch einstimmiges Hervorrufen zeigte, als einen neuen Sporn zum Studium der Kunst betrachten. Mad. Seidler sang wie gewöhnlich die Rosine, obgleich ihre Stimme etwas belegt war, sehr brav; doch warum will sie die höchst schlechte Methode der Mad. Katalani mit dem Aufschlag einer Terz oder Quarte nachahmen? Möge sie ihrem eignen Reize vertrauen und getreu bleiben. Herr Louis Schneider, der Sohn unsers schätzbaren Kapellmeisters, verdient wohl noch einer ehrenvollen Erwähnung, denn er war an dem Abend so vortrefflich, dafs selbst Mad. Seidler durch seine Komik aufer Fassung gebracht wurde, so dafs das Finale mehr gelacht als gesungen wurde. C. F. J. Girschner.

Königstädter Theater.

Aus Achtung für die unverdrossene Thätigkeit dieser Bühne sind zwei Neuigkeiten ihres Repertoirs zu berichten, wenn sie auch in tonkünstlerischer Hinsicht nicht wichtig genug wären. Die eine ist:

König Stanislaus, komische Oper von Stunz.

Was läfst sich davon sagen? Der talentvolle Komponist, von dem wir Eigenthümlicheres hoffen dürfen, hat sich hier einmal den Wahlspruch gesetzt: „mundus vult decipi, decipiatur," und rossinisches Zuckerwerk für unsere süfsen Zeitgenossen fabrizirt. Sorge er nur, ein anderes Sprichwort von sich abzuwehren: „Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein."

Die zweite Neuigkeit ist ein Scherzspiel: Minette, die verwandelte Katze, von Holtei.

Die artige Laune des Dichters ist Hauptsache, die Musik Nebensache. Fräulein Holzbecher, die in jeder Beziehung Fortschritte macht, und ein eben so schätzbares als thätiges Mitglied der königstädter Bühne ist, so wie der treffliche Herr Schmelka thun auch musikalischerseits dem Stück genug. Der erstern würden wir theilnehmend rathen, einigen Fleifs für die Fortbildung ihrer Stimme nicht zu sparen. Zeigt sich auch bis jetzt keine Aussicht, damit in die Reihe der bessern Operistinnen zu treten (wozu auch das?) so wird doch auch der Schauspielerin die Ausbildung des Organs sehr dienlich sein. Die berühmte Händel-Schütz diente eine Zeitlang als Chorsängerin und Chortänzerin, keineswegs in der Absicht, zur Oper oder zum Ballet überzutreten, sondern blos um der vielseitigen Ausbildung willen für Stimme und Bewegung. Das ist der Weg zur Vollendung. Möge die junge Künstlerin sich dagegen nie so unbedachten Hinweisungen anvertrauen, wie wir neulich im Konversationsblatt gelesen, wo man ihr die Befangenheit bei dem Gesange mit der Erinnerung ausreden wollte, die pariser Vaudevillisten sängen ohne Stimme. In dem unmusikalischen Paris geht das. Wir aber wollen die fremden Mängel nicht leichtsinnig und nachlässig herüberziehen, sondern mit Fleifs und Sorgfalt vermeiden. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 29. August. Nro. 35. 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung.)

Nach diesen Grundsätzen wurden die meisten und besten Werke der ältern und neuern vorzüglichsten Komponisten bearbeitet und niedergeschrieben; nur müssen wir hier noch eines Falles gedenken, welcher bei den besten Tonsetzern, jedoch nur selten, aufgefunden wird. Nämlich: wenn Tonsetzer bei ihren Tonstücken ein aus mehrern Perioden zusammengestelltes aufserordentlich langes Thema hatten, (hier müssen wir bemerken, dafs ein Thema in den meisten Fällen so aufgestellt wird, dafs es, nachdem es auf der Dominante mit einer Halbkadenz geschlossen hat, wieder von vorn anfängt, und darauf in der Tonika mit einer vollkommenen Kadenz endet) so haben sie für gut befunden, mit der Wiederholung des Thema nach der Halbkadenz die Modulation nach der Dominante der Dominante der Dominante zu verbinden; welches zwar wohl auf die Hauptform füglich angewendet werden kann, dennoch aber in Ansehung auf Bearbeitung wohl unter die Ausnahmen gehört.

Ferner bemerken wir, dafs nun nach der gedachten Halbkadenz, welche bei einem Tonstück auf der Dominante der Dominante statt findet, die ältesten und besten Tonsetzer in der Dominante der Haupttonart, welche jetzt als Haupttonart betrachtet werden mufs, (G-dur) einen zu dem Stück passenden Gedanken als Fortsetzung des Stücks hören liefsen, welcher, weil derselbe oftmals nur wenige Aehnlichkeit mit dem ersten hatte, der zweite Gedanke oder das zweite Thema eines Stücks genannt wurde. Ein solcher zweiter Gedanke mufste in karakteristischer Hinsicht, wenn nicht mehrerlei Karaktere in einem Tonstück verbunden werden sollten, dem ersten ähnlich sein, konnte übrigens ebenfalls entweder als mehrstimmiger Satz, oder nur als Thema dastehen, welches von mehrern Stimmen begleitet wurde; woraus wir sehen, dafs folgende Fälle statt finden.

Entweder kann der erste Gedanke sowohl als auch der zweite Satz als Satz oder Thema dastehen und beide können mit einander verwebt sein, oder es kann einer von beiden Sätzen als mehrstimmiger Satz oder auch nur als Thema beliebig dastehen, nur müssen beide Sätze in karakteristischer Hinsicht übereinstimmen. Es sei dem, wie ihm wolle, so bemerken wir ferner, dafs, weil auch in Ansehung der Länge und Kürze der in einem Stück vorhandenen Sätze darauf gesehen werden mufs, dafs einer mit dem andern aufs genauste übereinstimme, so mufs denn auch der zweite Gedanke eine verhältnifsmäfsige Länge oder Kürze zu dem bereits Erwähnten haben. Weil ich nnn bei den meisten Tonwerken auch diesen Gedanken in verschiedenen Längen fand, so bemerke ich, dafs auf das Kürzeste 8 und auf das Längste 24 bis 32 Takte darin statt gefunden haben.

Nach diesem zweiten Gedanken, welcher nach festgesetzten Regeln in der Tonart enden mufs, worin er anfing, d. h. in der Dominante

der Haupttonart, folgte eine Passage, d. h. ein Durchzug. Nämlich die ältesten und besten Komponisten gingen in ihren Tonwerken in lebhaften Figuren durch die nächstverwandten Tonarten der Dominante (G-dur) welche jetzt als Haupttonart angesehen wird, und besonders nahmen sie zu diesen willkührlich bewegten lebhaften Figuren noch diejenigen, welche entweder im ersten oder zweiten Thema des Stücks hervorstechend waren, und dieses nannten sie einen Durchgang, in fremder Sprache Passage. War dieser Durchgang nicht zu lang, so wurde derselbe mit einigen Veränderungen, gewöhnlich nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts verkehrt, wiederholt, besonders wenn er gut gearbeitet war und gute Wirkung machte; war die Passage lang, so wurde sie in den besten Tonwerken nur einmal vorgebracht. Bei Tonstücken, welche jedoch nicht gut gearbeitet sind, ist die Passage mehr auf den Vortheil einzelner Instrumente, als in Beziehung auf Arbeit berechnet. Neuere Tonsetzer, unter welchen ich besonders die unsterblichen Männer Haydn, Mozart und Beethoven nenne, haben sich bei ihr erlaubt mit guter Wirkung fremde Tonarten zu berühren; indefs war es festgesetzt, dafs der Hauptform der Tonstücke zufolge diese Passage in der Dominante der Haupttonart, welche jetzt als Haupttonart behandelt worden ist, mit oder ohne einen Triller endige. *)

Nachdem die Hauptpassage eines Tonstücks beendet war, so setzten die Komponisten, um das Gehör zur Ruhe zu bringen, einen in karakteristischer Hinsicht zu beiden Sätzen des Stücks passenden Schlufs, welchen ich Koda nennen will. Auch dieser mufste in Ansehung der Länge zu den übrigen passen. Nur bemerke ich, dafs bei demselben alle Modulationen nach fremden Tonarten, welche sich die Tonsetzer bisweilen an diesem oder jenem Ort im Tonstück erlauben, nicht mehr statt finden darf, sondern dafs die ältesten und besten Tonsetzer nur beabsichtigten, mit diesem Satze das Gehör in Ruhe zu bringen, und den Satz in der Dominante der Haupttonart mit einer solchen zur Ruhe führenden Koda zu enden. —

Bis hieher ging der erste Theil eines Stüks, welcher, weil derselbe in den meisten Tonwerken, Quartetten, Symphonien u. s. w. wiederholt wird, oftmals noch mit einer Einleitung versehen ist, die den Anfang des Stücks erst herbei führt. Geht dagegen ein Tonstück weiter, so bleibt entweder diese Einleitung weg, oder es tritt eine neue in die Stelle, mit welcher der zweite Theil eines Tonstücks beginnt. In vielen sehr guten Tonwerken ist indefs diese Einleitung nicht vorhanden. *)

Der zweite Theil eines Tonstücks kann nach einer mannichfaltigen Form bearbeitet werden. Wir wollen zuerst eine Hauptform und zwar diejenige wählen, welche in den meisten Arbeiten der alten Tonsetzer zu finden; alsdann diejenige, welche sich aus der in den meisten Tonwerken im zweiten Theil vorhandenen Form zuerst entwickelt, und sonach eine dritte, deren sich die Tonsetzer, um den Tonstücken mehr Mannigfaltigkeit zu geben, erst zu Mozarts und Haydn's Zeiten anfingen zu bedienen — wir können sagen, welche Mozart und Haydn zuerst an das Licht gebracht haben.

Der zweite Theil eines Tonstücks wurde

*) Beethoven, der noch bis jetzt an Genie unerreichbar ist, hat, ohne von der Hauptform abzuweichen, mit der ausgezeichnetsten Wirkung auch in dem zweiten Gedanken seiner Kompositionen oft fremde Tonarten, aber alle nur im Durchgange berührt, ist aber nie von der Form abgewichen, den zweiten Gedanken in dessen Haupttonart zu endigen, was von andern berühmten Komponisten unsrer Zeit selten in Ausübung gebracht wird.

*) Die meisten Klavier-Sonaten von Joseph Haydn und Mozart (aus welchen letztern ich besonders die 6 Sonaten im 4ten Heft der Breitkopf- und Härtelschen Ausgabe zur Durchsicht empfehle, selbst auch Beethovens meiste Klaviersonaten sind, wenn sie in der harten Tonart geschrieben, nach der hier angegebenen Form abgefafst; und nicht allein in Sonaten, sondern auch in andern Instrumentalsachen, Quartetten, Quintetten, Symphonien u. s. w. wird, wenn sie nicht nach einer zweiten Form geschrieben worden sind, die für die harte Tonart existirt, und die ich späterhin mittheilen werde, nichts weiter zu entdecken sein, als dasjenige, was nur mit der bereits hier aufgestellten Form übereinstimmt.

von Seiten der alten und besten Komponisten stets als eine Fortsetzung des ersten angesehen. Aus diesem Grunde haben sie sich nicht erlaubt, in dem zweiten Theil einen neuen Gedanken zu bringen, vielmehr die in dem ersten Theil eines Tonstücks vorhandenen Gedanken und den Eindruck derselben durch eine zweckmäfsige Art und Weise der Bearbeitung zu schärfen gesucht, weshalb auch meistentheils der gleich nach dem ersten Theil folgende Satz von ihnen die wesentliche Ausführung oder die eigentliche Auseinandersetzung eines Tonstücks genannt worden ist. Auch hier war es aber nicht gleich viel, ob ein Tonstück mehr oder weniger gelehrt sein sollte. Bei mehr gelehrten Tonwerken kam es in der Bearbeitung dieses Theiles hauptsächlich auf die Geschicklichkeit eines Komponisten an, dem Ganzen durch zweckmäfsige Anlage und Durchführung lebhaftes Interesse zu geben.

Die ältesten und besten Komponisten schienen es sich zum Gesetz gemacht zu haben, einen zweiten Theil jederzeit in derjenigen Tonart anzufangen, worin der erste endigte, was auch sehr häufig in den neuern Werken zu finden ist. In dieser Tonart begannen sie entweder mit dem Hauptthema, oder dem zweiten Gedanken des Tonstücks, nur in höchst seltenen Fällen mit einem fremden, jedoch ruhigen Satz, und verweilten einige Takte darin. Weil aber dieser Theil des Stücks der Ort ist, in welchem die in ihm enthaltenen Gedanken eigentlich sowohl durch Bearbeitung als auch Modulation ausgedehnt werden müssen, so war es der Form zufolge üblich, nach Beendigung des Satzes, welcher vielleicht 4 bis 8 Takte dauerte, zu moduliren, und zwar, weil in dem ersten Theile des Tonstücks die der Haupttonart als auch der Dominante nächstverwandte Tonart der üblichen Form zufolge schon in das Gehör gebracht wird, wurde es dem Komponisten überlassen, nach willkührlich fremden Tonarten zu moduliren, sie aber nur während der Modulation im Durchgange zu berühren. Der Hauptsatz dieser Modulation mufste nach der Oberdominante der Untermediante der Haupttonart (d. h. wenn ein Stück in G-dur geschrieben ist, nach der Dominante von A-moll) hingehen, auf welcher Tonstufe eine, das Gehör nicht befriedigende Halbkadenz gesetzt wurde. Viele Komponisten der ältern Zeit haben jedoch diesen Theil des Stücks nicht mit einem ruhigen Gedanken, sondern bald mit den eigentlich nach dem Gedanken folgenden Modulationen angefangen, und jenen weggelassen, wodurch übrigens, weil die Tonart der Dominante schon beim ersten Theile eines Tonstücks hinlänglich in das Gehör geprägt worden, die Hauptform des Stücks nicht leidet. Auch in der neuern Zeit haben Komponisten den zweiten Theil in fremden Tonarten angefangen, sind aber, um nicht von der Hauptform abzuweichen, dennoch nach der bereits hier aufgestellten Weise in die Dominante der Untermediante der Haupttonart modulirt. Weil aber dieser letztere Fall schon mit unter die eigentlichen Ausnahmen gehört, so ist es nöthig, ihn mit Beispielen zu beleuchten, welches, um hier nicht zu verwirren, am Ende des Satzes geschehen wird.

Weil das Gehör sich nach dieser Modulation zur Ruhe sehnt, so wurde nach dieser Halbkadenz in der Tonart der Untermediante (d. h. in A-moll) entweder das Hauptthema des Stücks, oder der zweite Gedanke, welcher von beiden Sätzen sich am besten in die weiche Tonart übertragen läfst, angefangen, 8 bis 16 Takte in dieser Tonart verweilt, und ohne fremde Tonarten zu berühren, ein Tonschluss in derselben gemacht.*)

---

*) Es versteht sich von selbst, dafs immer mit dem Gedanken in der Untermediante der Haupttonart begonnen wird, der noch nicht im Anfange des zweiten Theils und der darin enthaltenen ersten Modulation berührt worden ist. Wenn also der zweite Theil mit dem ersten Thema anfängt, mufs in der Untermediante mit dem zweiten Thema angefangen werden, und so umgekehrt. Nur steht es dem Komponisten frei, wenn der zweite Theil mit einer Modulation anfängt, welche aus den hervorstehenden Figuren irgend eines Themas, oder Schlufssatzes (Coda) zusammengestellt ist, dann in der Mediante mit einem oder dem andern Gedanken, welcher sich am besten in die weiche Tonart übertragen läfst, anzufangen; woraus man

Hiernach modulirte man entweder mit den Figuren des Hauptthema, welche im ersten Theile nach dem zweiten Gedanken folgen, oder mit irgend einer aus dem ersten oder zweiten Gedanken des Stücks hervorstechenden Figur, berührte dabei hauptsächlich die der untern Mediante der Haupttonart nächst verwandten Tonarten, und ging endlich nach der Oberdominante der Haupttonart, auf welcher es Gesetz war, einen Orgelpunkt zu machen. Die Figuren, mit welchen dieser Orgelpunkt durchgeführt wurde, mufsten bereits im Tonstücke wieder vorhanden gewesen, und so gewählt sein, dafs unmittelbar nach Beendigung des Orgelpunkts der erste Anfang des Tonstücks, welches hierauf erfolgt, pafst.

Bis hierher wurde von ältesten und besten Tonsetzern dieser besondere Theil des Stücks die Ausführung oder der Mittelsatz eines Tonstücks überhaupt genannt. Ich will ihn den zweiten Theil nennen, und diese hier aufgestellte Form eines solchen Theils ist die erste und älteste. Nur mufs ich noch bemerken, dafs es bei den einzelnen darin enthaltenen Sätzen dem Komponisten oblag, sie minder oder mehr auf eine gelehrte und nach der Regel des doppelten Kontrapunkts bearbeitete Weise hinzustellen. So haben viele Tonsetzer (was auch in Spohrs Orchester-Symphonie Es-dur und in mehrern Quartetten Beethovens zu finden ist) den Gedanken auf der sechsten Tonstufe in Form einer Instrumental-Fuge angefangen, sind aber dennoch nicht von derselben abgewichen, sondern haben vorschriftsweise modulirt. Um dies beispielsweise zu erläutern, bemerken wir, dafs in den in Dur geschriebenen Sonaten im eilften Hefte der Haydnschen Werke der erste Theil nach der bereits hier angeführten Form dasteht. In der zweiten, dritten, vierten und fünften Sonate fängt der zweite Theil mit einem ruhigen Gedanken in der Tonart an, worin der erste endigt. Der ganze Mittelsatz bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks ist nach der hier aufgestellten Form abgefafst. — Ferner in Haydn's bekannten zwei Quartetten Oeuvre 77 bei Breitkopf und Härtel, ist der zweite Theil bis zum wiederkehrenden Anfang in dem ersten Quartett in G-dur, obgleich es nach einem Akkord in der Tonart C-dur anhebt, zufolge der im Verlauf dieses Theils vorhandenen Modulation auch ganz streng nach der hier aufgestellten Form geschrieben, obgleich der vor dem wiederkehrenden Anfange des Stücks angebene Orgelpunkt nur sehr kurz ist. — In den drei Quartetten mit obligatem Violoncell von Mozart, Oeuvre 18, im ersten und dritten Quartett ist nicht nur der erste Theil des Stücks streng nach der aufgestellten Form, sondern es fängt auch der zweite Theil des ersten Quartetts gleich in der Dominante der Untermediante an; die Untermediante wird jedoch nur im Durchgange berührt, und es folgt sogleich eine Modulation durch mehrere Tonarten nach der Oberdominante, woraus man sieht, dafs es hier Mozart für gut befunden habe, die erste Hälfte des Mittelsatzes wegzulassen. Im dritten Quartett aber, in F-dur, modulirt gleich der zweite Theil im Anfange nach Es-dur, und nach einigen Takten geht die Modulation durch mehrere verwandte Tonarten von G-moll, und wendet sich endlich nach der Oberdominante der Untermediante, nach welcher in der Untermediante in der ersten Violinstimme mit einer aus dem Thema hervorstehenden Figur der Satz aufs Neue beginnt, und von den andern Stimmen nachgeahmt wird. Nach einigen Takten modulirt der Satz und wendet sich nach der Dominante der Haupttonart, auf welcher ein kurzer Orgelpunkt statt findet, worauf das Thema wieder beginnt. Wir sehen, dafs der Mittelsatz nicht nur nach der strengen Form abgefafst, sondern auch auf eine gelehrte Weise von Mozart behandelt wurde. Nur hat er es, wie mehrere Komponisten, für gut befunden, den zweiten Theil dieses Stücks nicht mit einem ruhigen Gedanken, sondern mit einer Modulation anzufangen. — Beethoven dagegen, dessen erster Theil in seinem sechsten

sehr leicht einsehen wird, dafs ohne einen vorher gemachten Plan ein solcher Satz von den ältesten und besten Komponisten wohl nicht geschrieben worden ist.

Quartett auch nach der strengen Form abgefaſst ist, fängt in diesem Quartett den zweiten Theil mit einem ruhigen Gedanken an, und modulirt nach acht Takten durch beliebige fremde Tonarten nach der Dominante der Untermediante der Haupttonart.

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec acc. de l'Orchestre par Henri Herz. Oeuv. 34. Simrock in Bonn. Preis 12 Fr. ohne Stimmen 6 Fr.

Von diesem Konzert soll ich berichten? Ja, das ist ein Konzert, von dem berühmten deutschen pariser Virtuosen Heinrich Herz, der die ganze elba'sche Garde, Mürat und Ney an Bravour — der Finger übertreffen und mit diesem einen Konzerte sieben Hauptstädte, nämlich Salons in Paris, erobert haben soll. Es ist eine wahre Jahnsche Turnanstalt, dieses Konzert; die Finger müssen biegen oder brechen und jedenfalls in ihrer Unwiderstehlichkeit zur Unsterblichkeit gelangen. Aber Demagogie ist nicht dabei, sondern eine Dedikation an die Herzogin v. Berry und eine absolute Salon-Loyalität. Erst schleicht in gemessenem Schritt das Orchester herbei, um die Unterhaltung anzuregen und ihre intrikateren Partien zu decken. Dem. Saucis hat, wie wir hören, vorgestern den Thee bei der Duchesse Tronc genommen, wo le jeune Henri (nämlich der Komponist) grofsen Succes hatte mit Variationen über ein Thema aus dem Messias de Mr. Aindel*) und nachher mit Lafont eine Polonaise brillante auf Kannings Tod exekutirte, die très charmante war. Der Schnellläufer Rummel, heifst es dort, soll bei der spanischen Anleihe-Komitée plazirt werden, der wilde König auf der zahmen Giraffe — doch wir vergessen das Konzert; eben feiert (S. 2 letzte und S. 3 erste Zeile) das Tutti den Triumph des Virtuosen, der majestätisch im Parfüm des Salons vor allen Damen da sitzt und auf den 81sten Takt wartet. Nur flüchtig gebietet Demois. Sospirette dem Vikomte Bleumourant, wenn er mit Kochrane Konstantinopel erstürme, der Rosa-Schleife beim Einzug der Giraffe zu denken — jetzt steigt vom 81. Takt der geweihte Künstler in einer Triller-Girandole*) prächtig empor, wendet sich (S. 5) süfs zu den Damen und tilirirt urplötzlich als Lerche im Aetherblau der acht- und neungestrichnen Oktave. Was wäre nun dem Zauberer unmöglich? Die Finger vervielfältigen sich gleich den Armen der Seemeduse und fassen alle Tasten zugleich; nichts ist unerreichbar, nichts ungenieſsbar, überall wirbelts und trillerts und klirrts und klingelts und säuselt's und rauscht es und ist göttlich und piquant; die Damen sind hingerissen, die Herren allarmirt und Herr Schlesinger in der rue Richelieu läfst den Mann, der das gekonnt, lithographiren.

Nun ist der Virtuos besänftigt zu einem ruhigen, sanften Larghettothema, wobei es jedoch an allerlei galanten Redensarten und feinen Schnurrpfeifereien nicht fehlen kann. Der Salon findet es touchant, zumal da der Hitze wegen die Thüren geöffnet werden, und nun kann der ruhmbelohnte Künstler im Rondo-Finale ein fröhliches, munteres Ende machen, wobei er in gutmüthiger Dankbarkeit für die Dankbarkeit der Zuhörer noch einige Hände voll der eminentesten Fingermirakel ausstreut, wie sie selbst den Missionarien vom Mont rouge nicht glücken würden. Alles ist gegenseitig zufrieden, die Marabouts erheben sich, Bleumourant versucht ein Motiv nachzuträllern, das er zu einem Schlachtliede der Sulioten benutzen wird, Dem. Saucis und Mr. Henri komplimentiren, Mme. Tronc und Sospirette preisen sehr laut, ohne vernommen, und alle jungen Pianisten der Welthauptstadt kaufen das Konzert, um für Musiker gehalten zu werden. Nach der Provinz Berlin sind auch 2000 Exemplare verschrieben.

Joachim Ländlich.

*) Der durch zwei Ehrenmänner, durch Herrn Choron eingeführt und Herrn Fetis empfohlen worden.
Anm. d. Red.

*) Bekanntlich bei Feuerwerkern eine Garbe von Raketen.
Anm. d. Red.

4. Berichte.

München.

Die Prinzessin von Provence. Original-Zauber-Oper in 3 Akten. Gedichtet und in Musik gesetzt von dem Freiherrn von Poissl.

Es ist eine so seltene als erfreuliche Erscheinung, wenn Dichter und Komponist einer Oper sich in einer Person vereinigen. Selten ist die Erscheinung, weil Wort- und Tondichtung, obwohl von einer Wurzel stammend, obwohl beide das Erzeugnifs der schönsten Himmelsgaben, Gemüth und Phantasie — sich aus den verschiedenartigsten Stoffen gestalten und die nothwendige vollkommene Beherrschung beider einen hohen Grad geistiger Bildung voraussetzt. Erfreulich aber ist die Erscheinung, denn der Kunstwerke nothwendigste schönste Zierde: Einheit und Mannigfaltigkeit, kann offenbar nur aus einem reichen Seelenlebens schönstem Walten im vollsten Glanz erblühen. Und so wäre denn unserm Werke a priori schon das glücklichste Prognostikon gestellt; aber wissen wir denn nicht alle, dafs an der Gränze des höchsten Schönen zugleich das Gebiet der feindlichsten Unnatur liegt, dafs in den Extremen die schärfsten Gegensätze sich berühren? Daher sei mir eine Darstellung des Werkes nach allen seinen Theilen, so gut ich sie zu geben vermag, vergönnt und dem Leser dann, wenn mir in diesen wenigen Worten gelungen ist den wahren Standpunkt der Beurtheilung angedeutet zu haben, diese überlassen.

Sinar, rechtmäfsiger Herzog von Provence, von Branor, einem bösen Zauberer, vom Throne gestofsen, lebt seit zehn Jahren mit seiner Tochter Blanka unerkannt als Fischer Godwin in einer stillen Thalgegend am Meere, geliebt und geehrt von seinen Nachbarn, sonst seinen treuen Unterthanen, die, als der Vorhang sich hebt, beschäftigt sind, Godwins Hütte mit Blumen und Kränzen zu schmücken; denn heut ist der Tag, welcher ihn vor zehn Jahren zu ihnen führte, und zugleich Blanka's 18ter Geburtstag. Unter Gesang — einem einfach lieblichen Chor — und Tanz der Landleute, tritt Blanka aus der Hütte und in einem kurzen Rezitativ und einer darauf folgenden gar lieblichen Romanze spricht sie von ihrem Dank und ihrem Geschick. Als die Landleute sich entfernt haben erfahren wir aus einem Monolog Blanka's, dafs sie, die Vertriebenen, unter dem Schutz einer gütigen Fee leben, dafs diese seit drei Nächten Blanka im Traum den Ritter erscheinen liefs, der des Vaters Thron ihm wieder erkämpfen und sie, Blanka, durch seine Liebe beglücken werde. Auch Godwin, der nun auftritt, sah im Traum auf Blanka's Haupte die Herzogkrone stralen und will fort, sie zu erkämpfen; aber Blanka will ihn nicht lassen. Dieſs giebt Veranlassung zu einem ganz herrlichen, so karakteristischen wie lebensvollen Duett, zwischen Tochter und Vater. Da tritt ein Landmann auf und meldet, dafs sich das Volk gegen Branors Tyrannei empört habe, und dafs ein Gerücht von Sinars Leben und baldiger Rückkehr von Mund zu Munde gehe: aber ein fremder Ritter solle der Retter sein. Darum bittet Blanka den Vater zu bleiben, und er verspricht es, als ein Geisterchor, der ungesehn ertönt, ihn ermahnt, „nicht zu eilen, nicht zu wagen." Dieser Chor macht eine höchst freundliche Wirkung durch harmonische Einfachheit und Lieblichkeit der Melodie. Nun umwölkt sich der Himmel, und Branors dienende Geister erscheinen; ein wilder Chor erschallt, es beginnt ein gräfslicher Sturm, und Godwin, Blanka und Landleute erscheinen nun, im Sturm Verunglückte zu retten. Als Blanka sieht, dafs ein Mensch gerettet wird, eilt sie auf ihn zu; aber mit Staunen kehrt sie zurück und eben so folgt der gerettete Jüngling, denn beide erkennen in einander das Bild vorhergegangener Träume. Der Gerettete ist Ritter Alfred. Während sie das in einem höchst ausdrucksvollen kurzen Duett aussprechen, erscheint Godwin mit dem gleichfalls geretteten Ulfar, Alfreds Knappen, und nun wird das Duett zum Quartett, worin die ganz verschiedenen Situationen mit der gröfsten Wahrheit und Natürlichkeit ausgedrückt sind und gleichwohl alle Einzelheiten zum schönen Ganzen sich einigen. Hierauf erscheinen Branors Geister, die den Sturm erregt, und triumphiren in einem höchst eigenthümlichen aber karakteristischen Chor über das Verderben der — Geretteten, denn sie glauben jene vom Meere verschlungen. Da tritt Branor aus einer Feuer-Grotte hervor, singt in einem herrlichen Rezitativ, dafs Alfred zwar noch lebe, aber seiner Rache nicht entgehen solle, und nun folgt eine Arie von gleichem Inhalt, deren gewaltiger Ausdruck durch den zuletzt noch begleitenden Chor der Geister zur reichsten Wirkung verstärkt wird.

Jetzt erscheinen vor der Hütte Godwins drei Sylphen und bringen Alfreds Waffen und Rüstung, die er im Sturme verloren glaubte. Das Terzett der Sylphen ist weniger originell als die meisten übrigen Nummern; aber im Kontraste zu Branors Arie macht es in seiner lieblichen Einfachheit dennoch einen gar schönen Effekt. Ueberhaupt aber scheint der erfahrene und kunstgewandte Meister die Rücksicht, einmal, dafs dergleichen Nebenpartien, welche ohne Begleitung gesungen werden, nie leicht genug gesetzt werden können, wenn die Ausführung nicht in den meisten Fällen ver-

unglücken soll, wie z. B. der Viergesang der Genien in Mozarts Zauberflöte — und für's andere, dafs Nebenpartien immer weniger hervortreten dürfen, wenn das schöne Verhältnifs der einzelnen Theile nicht gestört werden soll — geleitet zu haben, wenn er überhaupt bei dergleichen Sätzen nicht seine ganze Kunst entwickelte — will man anders annehmen, dafs zum Leichten weniger kunstreiches Schaffen als zum Grofsen u. s. w. gehört.

Nachdem die Sylphen abgetreten sind, kommt Ulfar, der Knappe, seelenvergnügt, denn er hat gut gegessen und getrunken, aus der Hütte, fragt sich, welch Amt er sich wohl wählen sollte, wenn Alfred einen Thron bestiege u. s. w. Rezitativ und Arie dieses Inhalts sind ausgezeichnet schön. Eine so heitere Komik und dabei so musikalisch interessant habe ich aufser in den bessern komischen Opern der Italiener fast nie wahrgenommen; aber die Ausführung ist auch nicht eben so leicht, sondern fodert einen so gewandten Sänger als Darsteller. Endlich sieht Ulfar seines Herrn Waffen und mit freudigem Staunen bringt er sie ihm. Nun will Alfred nicht länger weilen. „Nun" rezitirt er — „nun Blanka, naht die ernste Stunde" — und dies führt denn zu einem Duett, worin die Liebenden Vertrauen und Hoffnungsmuth mit eingreifender Wahrheit aussprechen.

Nun beginnt das Finale, ein reiches Gemälde der verschiedenartigsten Gemüths-Situationen, und dennoch überall klar, verständlich, von mächtiger Wirkung, ohne dafs zu Gewaltmitteln gegriffen ist. Der Sinn der Handlung ist: Alfred will über eine von Branor's dienenden Geistern umlagerte Felsenschlucht-Brücke, unter welcher das Wasser donnernd braus't und welche allein zu Branor's Felsenburg führt, in letztere stürmen. Als er die Brücke erreicht hat, bricht sie vor und hinter ihm zusammen und er stürzt sich in die tobenden Fluthen. — Da glaubt ihn Blanka verloren und ruft den Namen ihrer sie schützenden Fee, diese erscheint, und Alfred schwebt auf einer goldenen Muschel aus dem Wasser in die Höhe und Blanka und das Volk rufen auf den Knien im Chore: „Wir verehren deine Macht." So endet der erste Akt. Dafs das Finale ein aufserordentlich kunstreich zusammengefügtes Ganze ist, geht aus der Aufzählung der einzelnen Leistungen schon hervor. Ein gräfslich wahrer Chor der Geister Branors, der mit einem Rezitativ desselben wechselt — Blanka's und Godwins Klagen — Alfreds Aeufserungen und Thaten des kühnsten Muthes — Ulfars wehmüthig komischer Abschied — und wieder Geisterchor — Branors trotzig Gebieten — Chor der Landleute — Blankas Flehen und Schreckensruf — bis endlich die Fee im rosenfarbenen Licht erscheint; — dies alles genügt sicherlich, um einem Meister wie Hrn. v. Poissl Gelegenheit zu geben, seine ganze Kraft zu entwickeln. Es war aber die erfahrenste musikalische Meisterschaft hier um so mehr nothwendig, als die Exposition fast ein wenig zu breit angelegt ist und also bei weniger gelungener Musik leicht ermüden könnte.

Den zweiten Akt eröffnet ein Geisterchor aus der Ferne, der Godwin und Blanka Trost und Muth zuspricht und dem frühern an Lieblichkeit und frommer Einfachheit ganz ähnlich ist; weil aber Blanka ihre Sorge um den Vater und Geliebten nicht bergen kann, bittet sie ersterer, sein Lieblingslied, das auch für ihre Lage passe, zu singen. Und nun folgt ein seelenvolles höchst gesangreiches Thema mit fünf Variationen, welche die vertrauteste Bekanntschaft mit der Gesangkunst und was sie sein kann verrathen; denn diese Variationen, so viel Fertigkeit, das heifst wahre Kunstfertigkeit sie auch zum Vortrage erfodern, sind keineswegs nur gemacht um der Sängerin Gelegenheit zu geben mit ihrer Kehle etwa Violine zu spielen, sondern sind nothwendige natürliche Steigerungen der durch die Textworte bezeichneten Gemüths Situationen, und der Komponist hat die Aufgabe so schön gelöst, als sie eine schwierige war, daher eben diese Piece auch eine der wirkungsreichsten, wahrhaft hinreifsend ist. Nur ist, wie überhaupt zur ganzen Partie der Blanka, eine wahre Gesangkünstlerin erfoderlich. Nachdem der Geisterchor noch einmal in der Ferne die Worte gesungen: hoffe, liebe und vertraue, muthig schaue himmelan! pocht es ungestüm und — Branor tritt als Reisender vermummt in Godwins matt erleuchtetes Zimmer. Die schreckenvolle Erkennungsscene ist melodramatisch behandelt, und mich dünkt, dafs dies die einzig pafsliche Weise der Einkleidung war, da von allen Seiten nur Schrecken, Zorn, Angst, Rachedurst in einzelnen Phrasen ausgesprochen wird und hier die Handlung und der Dialog nicht aufgehalten werden durfte. Branor der Blanka Anfangs auffoderte, ihm ihre Hand zu reichen, und den Vater, seinem Throne zu entsagen — bietet all seinen Zauber auf durch Schrecken und Drohen zu erreichen, was man ihm muthig verweigert und so entwickelt sich ein Terzett, gegen das Ende von einem Chor der Geister Branors verstärkt, welches offenbar die schönste wirkungsreichste Nummer der ganzen Oper ist, und allein schon hinreichend, dem Komponisten der Prinzessin von Provence einen Platz unter den gröfsten Opernkomponisten Deutschlands zu sichern. Nur der beengte Raum, welcher Artikeln dieser Art vergönnt ist*)hält mich ab, dies Lob,

*) ? — — D. Red.

näher zu bewähren und auch am Texte des Meisters sinniges Schaffen und Ordnen nachzuweisen. Gegen den Schluss des Terzetts will Branor Blanka gewaltsam mit sich reissen und den Vater morden lassen, da erscheint die schützende Fee, und nach einem Recitativ und einer wahrhaft frommen Arie, „der Bedrängte kann nicht sinken, der im Leiden aufwärts schaut" nimmt sie Godwin und Blanka, deren Hütte Branor eben zerstört hatte, mit sich. Nun tritt Alfred auf und nachdem er in einem neuen kräftigen Duett mit Ulfar (damit beginnt das 2. Finale) noch einmal den Vorsatz ausgesprochen: zu siegen oder unterzugehen, — verwandelt sich die dunkle Grotte, vor der wir ihn auftreten sahen, und das ganze Theater in den Pallast der Fee. Dass hier alle Kunst zur glänzendsten Pracht sich vereint, brauche ich kaum zu erwähnen. Im Hintergrunde sieht man durch rosenfarbene Nebel den Thron der Fee und neben ihr Godwin mit Blanka, Sylphen, Salamander und Undenen. Ein Chor ertönt zum Empfange Alfreds, der voll ehrerbietigem Staunen im Vordergrunde stehen bleibt und dem nun drei Salamander, dann fünf Undenen, endlich sieben Sylphen tanzend und unter Chorgesang die einzelnen Theile eines Talismans überreichen und ihn ihrer Dienste und allezeit hülfreichen Nähe versichern. Alfred kann noch immer all die Zauber nicht begreifen; da führt ihm die Fee Blanka entgegen und unter Freude-Versicherungen und der treuesten Liebe Muth, von Alfred und Blanka, unter des Vaters und Ulfars Theilnahme-Bezeugungen, zu denen sich wieder ein Chor gesellt, und endlich unter den Versicherungen der Fee, dass Alfred der nahe Kampf gelingen werde, wenn er ihm muthig und mit Vertrauen entgegen gehe, welches alles abwechselnd wirksame Chöre bis zu acht Stimmen, Quartette und dergleichen bildet, schliefst der zweite Akt. Wenn die Wirkung dieses Finales der des erstern dennoch nicht ganz gleich kommt, so liegt dies nicht an dem Komponisten, so wenig wie am Dichter; denn es liefs sich hier keine gröfsere Mannigfaltigkeit gewinnen, sollten nicht ganz fremdartige Theile ins schön angelegte Ganze gezogen werden. Das einzige und sicherste Mittel wäre vielleicht gewesen, wenn unser trefflicher Meister das Werk in nur zwei Akte zusammengeschoben hätte, da überhaupt der zweite Akt zum ersten sich gar zu kurz verhält, obwohl, wie schon gesagt, was er enthält, fast durchgehends musikalisch meisterhaft angelegt ist.

Der dritte Akt beginnt mit einem Chor der Provenzalen-Anführer und Ritter, welche Branors Burg belagern, und nur schwer den Bitten ihres greisen Anführers gehorchen: zu warten, bis der verheifsene Retter erscheinen werde. Da erscheint Alfred und sendet Branor den Fehdehandschuh. Während dem durchdenkt und spricht er in einem Rezitativ noch einmal seine ganze Lage, denkt des alten Vaters, der geliebten Blanka und der Möglichkeit im Kampfe zu fallen; aber er beharrt in festem Muth und spricht ihn und die Hoffnung, dass der Himmel seine gerechte Sache schirmen werde, in einer gar freundlich, theilweis vom Chor höchst wirkungsreich begleiteten Arie aus. Branor hat die Foderung höhnend angenommen und erscheint (während eines kräftigen Marsches der mit grofsem Glück zur Ouvertüre schon benutzt ist, und nun Anfang des 3. Finale wird) mit frechem Uebermuth. Alfred empfängt ihn mit Würde und Kraft und die Musik zu diesem Zweigespräch ist ein treues Abbild seines Inhalts. Während Branor nach kurzem Kampfe fällt und mit seinem Gefolge versinkt, ertönt ein Chor der Höllengeister von entsetzlicher Wirkung. Da erscheint die Fee in zauberischer Pracht, giebt Alfred Blanka bräutlich geschmückt zum Lohn, — den Provenzalen in Godwin den geliebten Herzog Sinar und nach einem ergreifenden Quartett und allgemeinen Chor fällt der Vorhang. — Es seien mir nur noch wenige Worte zu dem allen hinzuzufügen erlaubt. Zwar haben Dekorationen und Maschinenkünste einen wesentlichen Antheil an der grofsen Wirkung, welche diese Oper bei jeder neuen Darstellung macht; aber demungeachtet ist der poetische und musikalische Gehalt bei Weitem und sicherlich genau in dem Maafse, wie es die wahre Kunst fodert, vorherrschend. Diese Musik, so melodisch und harmonisch kräftig, karakteristisch ohne barock, dramatisch wahr ohne gesucht, effektreich ohne unwürdige Gewaltmittel, zieht unwiderstehlich in aller Herzen ein. Ja ich bin überzeugt, hätten unsere herrlichen deutschen Komponisten seit unserm göttlichen Mozart nicht dessen Bahn verlassen, sondern wären auf der Bahn geblieben, die der Komponist dieses Werks so glücklich verfolgt hat, sie hätten so am glücklichsten, so glücklich gegen die sogenannte italienische Klingelei gekämpft, wie sie mit ihrer finstern Weise ihr selbst den Weg gebahnt haben. Ich brauche wohl kaum noch zu erwähnen, dass die Ouvertüre dieses Werks, in welchem der Komponist so viele Kunstgewandheit wie Genialität entwickelte, seiner nicht unwerth, sondern ein musterhaftes Ezeugnifs der höhern Instrumental-Komposition ist. Auch die Aufführung war trefflich, denn jeder einzelne Künstler war von der Schönheit des Werkes ergriffen und zu schöner Begeisterung hingerissen. Ueber jene, die hiesigen Opernkünstler, nächstens ein Mehreres.

Dr. Fr. Stöpel.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 5. September — Nro. 36. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung.)

Der Satz in der Untermediante fängt jedoch mit einer hervorstechenden im Hauptsatze enthaltenen Figur, in der Violoncellstimme an, und nach einigen Takten geht die Modulation nur durch nächstverwandte Tonarten nach der Oberdominante, auf welcher ein sehr langer Orgelpunkt statt findet, nach welchem das Thema, indem noch einige Takte inzwischen kommen, wieder beginnt. Bei dem Orgelpunkt mufs man sich jedoch das tiefe F dazu denken, wozu, wenn es Beethoven hätte setzen wollen, noch ein Instrument erfoderlich gewesen wäre; darum bemerke ich, dafs bei den Orgelpunkten, nach welchen ein Tonstück gewöhnlich wieder von vorn anfängt, von den Komponisten sehr oft der aushaltende Ton des Orgelpunkts, weil er nicht gerade nothwendig ist, und ein Instrument noch dazu nöthig wäre, ausgelassen wird. Dem ungeachtet ist aber nicht zu verkennen, dafs es ein Orgelpunkt ist, weil jederzeit bei solchen Sätzen der ausgelassene tiefe Ton noch intonirt werden kann; welches freilich nur derjenige im Stande ist zu verstehen, der mit dergleichen Sätzen schon Gelegenheit genommen hat, sich zu beschäftigen.

Daher ist auch in einer Sonate mit obligater Violine in Es-dur von meiner Komposition (bei Breitkopf und Härtel erschienen) nicht nur der erste Theil des ersten Stücks streng nach der Form, sondern der zweite Theil bis zum wiederkehrenden Anfang, obgleich er mit einer Modulation beginnt, dennoch nach der hier angeführten Hauptform eines Mittelsatzes abgefafst, und der vor dem wiederkehrenden Anfange des Stücks vorhandene Orgelpunkt sehr deutlich darin bezeichnet.

Es ist, wie man aus den Werken besserer Tonsetzer der ältern und neuern Zeit sehen kann, nicht festgesetzt, wie lange der Komponist bei einem Mittelsatz in dieser oder jener Tonart verweile, und in welcher fremden Tonart vielleicht, um der Arbeit Mannichfaltigkeit zu geben, er sich einige Takte aufhalte. Nur im Allgemeinen ist es mir gelungen, aufzufinden, dafs in den verschiedenen Tonstücken am Anfange des zweiten Theils die Modulation bis in die Dominante der Mediante eine Länge von 8, 12, 16 auch 20 höchstens 30, und mit Einschlufs der Halbkadenz aufs längste 40 Takte einnimmt, und von da aus bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks der Satz theils eine gröfsere und geringere Anzahl von Takten, aufs Wenigste 16, 20 auch 24, aufs Meiste 30, 36 — 40 Takte enthält. Mithin wäre der Mittelsatz eines Tonstücks, wenn man eine verhältnifsmäfsige Länge in beiden darin enthaltenen Sätzen (nämlich in dem ersten Satze, welcher bis zur Dominante der Untermediante der Haupttonart geht, und in dem zweiten Satze, welcher bis zum wiederkehrenden Anfange des Stücks führt) beobachten wollte, ungefähr aufs Kürzeste in einer Anzahl von 30 und aufs Längste von 80 Takten. Obgleich wohl bei Verfertigung eines solchen Satzes die

Takte aufzuzählen nur Pedanterie und jungen Tonsetzern nicht anzuempfehlen wäre, indem ihm hiermit gesagt wird, dafs die Komponisten der ältern und neuern Zeit in ihren Tonwerken bald kürzere bald längere Sätze der Art aufstellten: so haben sie doch in ihren meisten Tonwerken die hier angeführte Form beobachtet. Es würde mich zu grofsen Weitschweifigkeiten verleiten und hier auch nicht am Orte sein, noch mehrere Tonwerke, in welchen diese Form aufgestellt worden ist, anzuführen; ich überlasse daher das Aufsuchen und darüber nachzudenken demjenigen, welcher nicht abgeneigt ist, diesem Aufsatz einige Aufmerksamkeit zu schenken, und fahre fort eine zweite Form des Mittelsatzes oder zweiten Theils eines Tonstücks aufzustellen.

Es ist schon am Eingange dieses Aufsatzes im ersten Abschnitt bemerkt worden, dafs die eigentliche Form eines Stücks oder einzelnen Theils desselben durch die modulatorische Einrichtung im Verlauf des Tonstücks festgesetzt und bestimmt wird. Hier bleibt nur noch zu bemerken, dafs es, so viel Arten von modulatorischen Einrichtungen eines Tonstücks und deren einzelnen Theilen existiren, auch so viel Formen giebt, von welchen im Einzelnen geredet und jede derselben besonders abgefafst werden mufs, wenn sie richtig aufgefafst und verstanden werden sollen. Und dem zufolge entsteht eine zweite Form des zweiten Theils eines Tonstücks durch folgende modulatorische Einrichtung:

Nachdem der erste Theil eines Tonstücks beendet und der zweite Theil in derselben Tonart, worin der erste schliefst, in den meisten Fällen mit einem ruhigen Satze begonnen hat, so modulirten die Komponisten in wenig Takten gleich nach der Oberdominante der Untermediante der Haupttonart, hielten sich aber, nachdem der in der Untermediante statt findende Satz begonnen, nicht lange darin auf, sondern gingen mit den in den Hauptgedanken hervorstechenden Figuren durch mehrere der Untermediante der Haupttonart verwandte, auch fremde Tonarten, wendeten sich aber in dieser Modulation nach der Oberdominante der Obermediante (d. h. wenn das Stück in C-dur ist, nach H-dur) um den Gedanken, oder die auf der Untermediante statt findende Modulation, anstatt ihn in dieser Tonart zu bringen, auf die Obermediante zu verlegen und sofort auszuführen, nach dessen Vollendung eine kurze Modulation gewöhnlich immer nach der Oberdominante der Haupttonart erfolgt, und nach welcher ohne Orgelpunkt auf der Oberdominante das Tonstück wieder von vorn anfängt, womit der dritte Theil desselben beginnt.

Dieser Art einen Mittelsatz oder zweiten Theil zu schreiben, hat sich Haydn in seiner 8. Sonate des 11ten Hefts, welche in E-dur ist, in seinem 2ten Quartett Opus 77 bei Breitkopf und Härtel, in F-dur, das sehr bekannt ist, und in dem dritten auch sehr bekannten Quartett in C-dur, Opus 45 bei Hummel in Berlin, und endlich Mozart in seiner Ouvertüre aus der Zauberflöte mit glücklichem Erfolg bedient. Mozart geht in dem zweiten Theil dieser Ouvertüre von B-moll aus, in wenig Takten gleich nach der Untermediante der Haupttonart, und wendet sich, indem er dieser Tonart (C-moll) den Satz des Thema anhängt, in wenig Takten nach der Oberdominante der Obermediante, um in der Obermediante diese, sonst auf der Untermediante statt findende Modulation durch die nächstverwandten Tonarten in einem dreistimmigen Kanon, welcher durch die Töne modulirt, zu bringen, nach welchem der Mittelsatz und noch eine kurze Einleitung folgt, welche unmittelbar nach einer sogenannten Generalpause beginnt, wo das ganze Orchester schweigt, worauf der wiederkehrende Anfang des Stücks, meiner Theorie zufolge der dritte Theil desselben, erfolgt. — Solcher Weise, den Mittelsatz oder zweiten Theil eines Tonstücks zu schreiben, haben sich aufser Mozart und Haydn mehrere Komponisten mit glücklichem Erfolge bedient. Nun würde es unnöthig sein, durch mehrere Beispiele die Sache auszudehnen; ich glaube darum mit diesen zwar nur sehr wenigen doch den meisten Musikern und Dilettanten bekannten Beispielen hinlänglich bewiesen zu haben,

dafs ein zweiter Theil nicht nur in der zuerst gedachten, sondern auch in dieser Form aufgestellt werden kann.

Eine dritte Art den Mittelsatz oder zweiten Theil eines Tonstücks zu schreiben, deren sich viele Komponisten älterer und neuerer Zeit bedienten, würde zwar mehr in die Form einer weichen Tonart passen; weil indefs doch bei Tonstücken der harten Tonart sich die Tonsetzer derselben bedient haben, so unterlasse ich nicht, diese dritte Form eines solchen Theils hieher zu stellen. Ich darf wohl auch nicht erst erinnern, dafs diese dritte Form durch eine neue modulatorische Einrichtung des Mittelsatzes entstanden ist.

Die Tonsetzer sind nämlich, anstatt in dem zweiten Theil eines Stücks, der ersten Form zufolge, am Ende der Modulation nach der Oberdominante der Untermediante zu moduliren, nach derjenigen Tonart hingegangen, welche in eben derselben Molltonart, woraus das Stück in Dur geschrieben worden, auf der kleinen Sechsten-Stufe liegt, haben also, wenn das Stück in C-dur geschrieben worden ist, dessen erster Theil in G-dur endet, statt nach der Dominante von A-moll durch beliebige fremde Tonarten in die Dominante As-dur modulirt, um dann den, der ersten Form zufolge in A-moll statt findenden Gedanken jetzt in As-dur anzufangen; nachdem nun dieser Gedanke in As-dur beendet worden, mufs, der Form zufolge, die Modulation durch die nächstverwandten Tonarten dieser Tonart oder auch durch beliebige fremde Tonarten gehen, am Schlusse aber sich nach der Oberdominante der Haupttonart wenden, auf welcher, wie in der ersten Form eines solchen Theils, ein Orgelpunkt statt findet, welcher so eingerichtet sein mufs, dafs nach ihm der Anfang des Tonstücks darauf pafst, mit welchem, wie wir schon wissen, der dritte Theil des Ganzen beginnt.

Beläge für die dritte Form des zweiten Theils sind zu finden in dem zweiten Theil des ersten Trios in G-dur von Beethoven, Opus 9, und in Mozarts Ouvertüre aus Don Juan, in welcher der Komponist, nachdem er im zweiten Theil seiner Ouvertüre die Unterdominante der Haupttonart berührt hat, sogleich nach F-dur geht und diese Tonart als Dominante von B-dur behandelt, indem er auf ihr eine Halbkadenz macht, nach welcher sogleich in B-dur der Satz anfängt, der, der ersten Form zufolge, hätte in H-moll angefangen werden müssen; welches dieser grofse Mann, um das Karakteristische der letzten Scene dieser Oper in das Allegro der Ouvertüre mit hinein zu bringen, nach wohlberechnetem Effekt und in Beziehung auf die Handlung des Stücks nach einem wohlgeordneten Plan so aufstellte. — Auch findet sich diese Form in einem Quintett in G-dur von mir, bei Breitkopf und Härtel erschienen, und noch in vielen andern Tonwerken, welche aber hier anzuführen nur zu Weitschweifigkeiten verleiten würde. Nur das mufs ich noch bemerken, dafs in den Werken, welche bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts geschrieben wurden, der zweite Theil oder Mittelsatz eines Tonstücks durch dicke Taktstriche von dem dritten Theil abgesondert wurde, was aber in den letzten Zeiten des vorigen Jahrhunderts aus der Mode gekommen ist, und dafs die Tonsetzer unsrer Zeit, wenn sie nicht zu den bessern gehören, solche Sätze zu schreiben ganz übergehen, wegen der darin enthaltenen Schwierigkeit, was ich jedoch mit Beispielen zu belegen hier unterlasse, da meine Absicht nicht ist, aufzustellen, was dieser oder jener nicht gethan hat.

(Schlufs folgt.)

3. Beurtheilungen.

Sieben Karakterstücke für das Pianoforte, komponirt und dem Herrn Louis Berger gewidmet von seinem Schüler Felix Mendelssohn Bartholdy.

Laue in Berlin.

Wir werden uns bei der Anzeige der genannten Klavierstücke nicht von dem Titel leiten lassen, der sie gewaltsam unter sich befassen soll; denn will man mit dem Namen

„Karakterstücke" eine eigene Gattung bezeichnen, so gehören dahin ohne Zweifel nur solche Produktionen, in welchen die Schilderung des Eigenthümlichen enthalten ist, wodurch sich eine Persönlichkeit behauptet. Allem, was uns entgegentritt, schreiben wir nur so fern Karakter zu, als wir es persönlich zu machen im Stande sind; so wie die Lebendigkeit und Entschiedenheit einer karakteristischen Darstellung allein von der Energie abhängt, mit welcher der Künstler zu individualisiren vermag.

Karakteristik wird also das Gepräge des Absonderlichen haben; das Eigene, ja das Allereigenste wird sich in Erfindung, Form und Fügung aussprechen; sie wird endlich nur dem verständlich werden, der das Bild der gleichen Persönlichkeit, welche der Künstler vor sich gehabt, von Neuem dabei hervorzurufen fähig ist.

Wie weit das eben umschriebene Gebiet der Musik angehört; ob sie darauf heimisch werden, oder nur daran streifen könne, diese Untersuchung liegt aus dem Wege. Nur, dafs die obgenannten Stücke unsers Komponisten nicht alle diesem Gebiet zufallen, müssen wir geltend zu machen suchen. Denn die angegebenen, nach unserer besten Einsicht entworfenen Kennzeichen sind ihnen nicht anzupassen. Die Stücke sind eigenthümlich, nicht weil sie einen aufgenommenen Karakter wiedergeben, sondern weil sie Ausdrücke eigenthümlicher Zustände sind, die den Künstler bewegten. Lyrisch, elegisch, dithyrambisch, wirken sie auf den Hörer aufregend, wehmüthig, begeisternd; und auch die Ueberschriften, die jedes einzelne Stück führt, deuten auf lauter subjektive Empfindungen. Das siebente Stück nehmen wir aus. Hier kündigt sich gleich bei den ersten Takten das Fremdartige an. Schon die Bewegung ist von der eigenthümlichsten Erfindung; nicht minder die Modulation. Alles fliegt eilig rastlos vorüber, wimmelt im bunten Gedränge, und zerstiebt wie im Hauche. So erscheint das vortreffliche Stück wie eine leichte Tochter der Luft. Einzelne Akkorde, bevor sie sich auflösen, fühlt man ganz eigentlich stechen, man wird unaufhörlich, wie im neblichten Traume geneckt, und es ist unbeschreiblich schön, wie sich zuletzt alles in milde klare Dämmerung aufzulösen scheint. Das Stück erfodert zur Ausführung die gröfste Leichtigkeit der Hand und eine elastische Tastatur. Der Spieler geht rettungslos verloren, der auf das Achtel der einen Hand das der andern nicht augenblicklich und streng taktmäfsig folgen läfst.

Dem zunächst erwähnen wir das Stück No. 2, weil hier, obgleich nicht so auffallend wie dort, doch bei näherer Prüfung unverkennbar die Auffassung eines äufserlich Angeschauten vernehmlich wird. Der Zuhörer kann bei dem unablässigen Wogen und Anschwellen der herrschenden Massen nicht lange zweifelhaft bleiben, welchem Elemente diese Bewegungen angehören. Man wäre versucht, diese Komposition für ein Werk des gröfsten Meisters in Präludien zu halten. Es ist abgeschlossen, tüchtig und entschieden, und je schroffer es den Gegensatz zu dem erstgenannten bildet, desto gültigere Beweise liefern diese beiden Stücke für das umfassende Talent unsers Freundes.

Das fünfte Stück der Sammlung hat der Verfasser Fuge genannt; das dritte nicht, obgleich es, der Konstruktion nach, so betitelt werden könnte. Dennoch stimmen wir ihm bei, denn dem ästhetischen Sinn und Gedanken zufolge gehört es mehr zur Zahl der Präludien. Es hat einen begeisterten Schwung, wirkt ernst und heiter zugleich und reifst mächtig mit sich fort. Dem melodischen Hauptthema ist ein kräftiger Gefährte zugesellt, der sich zu gleicher Absicht mit jenem verbunden hat. Den letzten Takt dieses vorzüglichen D-dur-Stückes würden wir, unserer Eigenthümlichkeit nach, lieber mit Sechzehntheilen angefüllt gesehen haben. Die drei abgebrochenen Schlufsakkorde scheinen die Wirkung zu schwächen. Alles ist Fülle, und wir möchten, dafs sie bis zum letzten Athemzuge sich erhalte.

Aehnlich ist No. 4, nur mehr im Geiste der Anmuth geschrieben. Das liebliche graziöse Stück soll sehr schnell vorgetragen werden, und verlangt aus diesem Grunde einen fertigen gewandten Spieler, der seiner Linken eben so viel Beweglichkeit, wie der rechten zutrauen darf. Dies, das vorhergehende, und das siebente, sind Kompositionen, durch welche jede Versammlung auf das heiterste anzuregen ist.

No. 1 und No. 6 sind geistreich und nach Mustern gearbeitet, etwa in der Art der ältern Sarabanden; sie sind leicht spielbar sofern sie durchaus keinen Aufwand an Fingerfertigkeit erfodern. Aber wer sie vortragen will, darf die Fähigkeit nicht entbehren, das Sehnsüchtige Wehmüthige wieder zu geben, das in die Komposition gelegt ist.

Die Fuge endlich, unter No. 5 ist eine der erfreulichsten Arbeiten unter allen, welche vom Komponisten bis jetzt öffentlich bekannt worden sind. Die Strenge, mit welcher die alten Klassiker ihre Fugen geschrieben haben, herrscht in der erwähnten, und dabei findet sich der volle Reichthum der modernen Musik in ihr vor. Nicht der Vorsatz, ein Thema zu bearbeiten und in kunstreichen Versetzungen durchzuführen, dem die Hälfte der vorhandenen Fugen ihr Dasein verdanken mögen, sondern eine lebendige vordringende Phantasie hat dieses Stück hervorgebracht. Hier dürfte unser Tonkünstler eine neue Bahn brechen,*) oder schon gebrochen haben. Denn die Aufgabe, Fugen von so künstlerischem produktivem Werth, wie sie im Geist der älteren Musik von Bach und Händel vorhanden sind, eben so auch im Geiste der neuern Musik zu schreiben, diese Aufgabe ist bis jetzt nur sparsam gelöst worden. Herr Mendelsohn hat alle Mittel diese Lücke zu füllen: das schaffende Vermögen, wie die vollkommene Herrschaft über den ganzen innern Organismus der Kunst.

*) Möchte es ihm gefallen, seine neuern Arbeiten dieser Klasse der Oeffentlichkeit nicht zu lange vorzuenthalten. Marx.

Die Fuge No. 5 will eben so sehr, wie die übrigen im Heft enthaltenen Sachen mit Leben, Bewegung und Steigerung des Affekts vorgetragen werden; und kann vielleicht mehr, als alle Mahnungen beitragen, das Vorurtheil zu beseitigen, dafs Fugen trocken und von Anfang bis zu Ende nach derselben Norm gespielt werden müssen.

Hiernach betrachten wir diese neuesten Produktionen unsers Komponisten als höchst erfreuliche und reiche Gaben für Klavierspieler, welche, wenn sie ächt musikalische Tendenzen haben, trotz der Menge von Kompositionen, die für ihr Instrument vorhanden sind, nur zu oft in die Verlegenheit kommen, ihre Finger auf Kosten des Geschmacks und Geistes zu bilden. H. Frank.

---

4. Berichte.

Das königstädter Theater im Jahr 1827.

Die musikalische Zeitung hat das königstädter Theater von seinem Entstehen an als einen der bemerkenswerthesten Gegenstände betrachtet und in seinen verschiedenen Perioden mit allgemeinen Berichten*) begleitet. Diese müssen sich jedoch auf das musikalische Drama einschränken, und so wäre es wohl um so wünschenswerther, dafs die andern hiesigen Zeitschriften **) von allgemeinerer Tendenz dieser Angelegenheit ihre umfassendere Theilnahme gönnten. Wenn den Leistungen eines durchreisenden Künstlers bogenlange Berichte gewidmet werden: wieviel gröfsere Beachtung verdient nicht ein gesammter, uns bleibend angehöriger Kunstverein, eine Unternehmung, die für schaffende und ausübende Künstler, für Genufs und Förderung des Publikums so wichtig ist, so viel wichtiger werden könnte! So viel man auch an dem bisher Dargebotenen vielleicht vermifst und zu tadeln findet, so kann doch wohl das dargebrachte Gute nicht füglich übersehen werden. Das königstädter Theater hat vor unsern Augen bewiesen, wie viel sich durch geordnete Thätigkeit vollbringen läfst. Damit mufs nebenbei auch auf das königliche Theater auf-

*) Der Ztg. zweiter Jahrg. No. 35 S. 280 u. s. w. Dritter Jahrg. No. 22 S. 173 u. s. w.

**) Nur der Gesellschafter ertheilt jährlich vergleichende Berichte über beide Theater.

munternd gewirkt werden, wofern dieses gleiche Thätigkeit versäumen — oder ergänzend, wofern es durch seine Organisation und Verhältnisse daran gehindert sein sollte. Und wie wünschenswerth ist Eines oder das Andere für Künstler und Publikum, besonders im Opernfache! Wie wenig neue Opern bringt uns das königliche Repertoir? Selbst Spohrs Faust und Webers Oberon bleibt es uns schuldig. Wie oft wird sogar die Aufführung eines Werkes (z. B. neuerdings der Abencerragen von Cherubini) ausgesetzt, nachdem das Studium desselben — dann freilich vergebene Arbeit — fast vollendet worden! Wie oft ist es gar schon geschehen, dafs sorgfältig einstudirte und beifällig aufgenommene neue Opern ohne Weiteres wieder zurückgelegt worden, zum Nachtheil ihres Rufes und mit Verlust der aufgewendeten Arbeit! —

Das königstädter Theater hat uns gezeigt, wie genufsreich selbst schwächere Werke durch eine angemessene und eifrige Darstellung werden können. — Auch hiermit giebt es dem königlichen Theater und seinen Mitgliedern ein erwünschtes Beispiel. Denn so grofs auch die Zahl ausgezeichneter Künstler an demselben ist, so übel steht es doch oft mit der Ausführung der besten Werke. Nur in Spontini's Opern kann die Tüchtigkeit des Personals (hier unter einem feurigen, kräftigen, sein volles Ansehen bewahrenden Direktor) noch erkannt werden; bei andern Opern scheint nur zu häufig der Zufall zu dirigiren, der sich denn wieder vom Unfall ablösen läfst. Es ist unnöthig, hierüber Beläge zu geben; sie finden sich in allen öffentlichen Blättern. Nur an die Mifshandlung des Figaro sei erinnert, der hier verstümmelt und korrigirt —! — *) aufgeführt wird; nur erwähnt, dafs es der grofsen Oper an einem Bassisten für wichtige tiefe Partien fehlt. So verdanken wir denn erst der königstädter Bühne eine angemessene Aufführung Rossinischer Opern. Wie wenig der Kenner besserer Werke auch von ihnen hält, so verdienen sie doch als merkenswerthe Erscheinungen unserer Zeit gekannt zu sein; das königliche Theater hat sie auch nicht verschmäht, nie aber sie zu einer so vollendeten Aufführung gebracht, wie das königstädter.

Es ist wahr, dafs diese Bühne viel Zeit und Mühe auf gehaltlose Werke verwendet hat. Rechnen wir ihr indefs die Irrwege nach einem haltbaren Repertoir nicht zu theuer an. Das königliche Theater, ungeachtet es im Besitz aller klassischen Opern und im Repertoir unbeschränkt ist, hat eben so nutzlose gemacht und vor einem Jahr unter andern eine ganze Reihe alter Opern hervorgezogen (damit sie nicht dem königstädter Theater verfielen?) deren sofortiger Fall in dieser Zeitung ohne Zauberei stets vorausgesagt worden und stets eingetroffen ist. Auch die französischen Kindereien, die Melodramen, selbst die Affenkomödie haben, zum Theil vor der Zeit des königstädter Theaters, auf dem königlichen Aufnahme gefunden, und somit ist jetzt wenigstens Gelegenheit da, dafs ein Theater von den Fehlern des andern und ihren unausbleiblichen Folgen lerne. — Um Alles endlich in Einem zu sagen: die königstädter Bühne ist eine zweite, unter andern Verhältnissen stehende, die nach einer andern Seite hin uns leisten kann, was die königliche auf ihrer Seite unerfüllt lassen will oder mufs. Je weiter man jene von der rechten Bahn vielleicht verirrt sieht, desto dringender ist es, dafs jeder öffentlich Redende ihr seine Beachtung zuwende; wo nicht aus Antheil an dem, was ist, doch aus Interesse für das, was werden kann.

Wird aber Beachtung und Berathung fruchten? — Diese Frage ist im Grunde unstatthaft, man müfste denn überhaupt öffentliche und gemeinschaftliche Besprechung für unfruchtbar ansehen. Ob eine solche dem oder jenem Direktor, heut oder morgen vernehmbar werden, ob und wann man Vorschläge für gut anerkennen und ausführen wird: wer vermöchte das voraus zusagen? Wenn aber der gröfste Lehrer und Rathgeber der Menschen es nicht scheute, einen Theil des Samens auf dem Wege, einen im Gestein und einen unter den Dornen verkommen zu sehen: so darf niemand mehr ängstlich fragen, sondern zuversichtlich hoffen, dafs das rechte Samenkorn nach seiner Bestimmung aufgehen und hundertfältig tragen wird — gleichviel ob in jetzigen und künftigen Direktionen und Ausübenden, oder im Publikum, das nach der Höhe seiner Idee und Bildung über ihre That durch seine That entscheiden wird. Man kann ein vorwärts strebendes Volk, wie das unsrige, wohl fördern, aber nicht zurückziehen und erniedrigen. Thue jeder an seiner Stelle zum Erstern: dann wird ein Theater — werden alle, denn alle haben stockende Säfte — sich reinigen und fördern müssen, oder vor dem vorausgeeilten Publikum in verdienter Schmach zu Grunde gehn. — Endlich, ist das nicht eben die Aufgabe der Zeitschriften, dafs sie Stimmen aus dem Volke für das Volk seien? dafs sie zu Rede- und Hörsälen für die öffentlichen Angelegenheiten dienen und so in ihrer Sphäre gemeinschaftlichen Antheil und öffent-

*) Es soll bei Gelegenheit näher angegeben werden, wie. Möchte man uns aber durch eine Wiederherstellung des Werkes zuvorkommen!

liches Leben verbreiten, diese höchste Rüstigkeit des gesellschaftlichen und Staatslebens? Es ist der Zustand der Schlaffheit, der sich durch Theilnahmlosigkeit erwiedert sehen muſs, wenn eine Zeitschrift diesen höchsten Beruf versäumt und sich an einem niedern — etwa des Zeitvertreibs begnügt. Möge dieses Wort auch in einer musikalischen Zeitung nicht unpassend befunden werden, da sie es als das Gesetz ihres eigenen Wirkens ausspricht und zu erfüllen sich verpflichtet hält. —

Was aber zunächst die allgemeine Aufmerksamkeit auffodert, ist die dermalige Lage des königstädter Theaters. — Man kann wohl drei Perioden seines Wirkens unterscheiden.

Im ersten Jahr entwickelte es eine Thätigkeit, die ihm und seinem damaligen öffentlichen Vertreter, Herrn Justizrath Kunowsky, die allgemeine Achtung und die zutrauenvollste Vorliebe des Publikums erwarb und noch erfolgreicher geworden sein würde, wenn ihr ein bestimmteres Ziel als das, schnell ein zahlreiches Repertoir zu schaffen, hätte vorgesteckt werden können. Für neue Opern wurde nicht gesorgt, wohl aber sahen wir einige ältere, namentlich Dittersdorfs Doktor und Apotheker und Cimarosa's heimliche Ehe, in befriedigender Aufführung der unverdienten Vergessenheit entrissen.

Im zweiten Jahr wandte sich alle Neigung und Kraft der Bühne dem neuen trefflichen Opernpersonal, namentlich dem Fräulein Sontag zu. Von da an scheint die Meinung geherrscht zu haben, dafs in der Ausführung und Ausstattung die allein hinlängliche Bürgschaft nicht blos für momentane Erfolge, sondern auch für die Fortdauer des Theaters ruhe. So wurde der Werth des Repertoirs augenscheinlich zur letzten Nebensache und nur der unerhörte Antheil, den Fräulein Sontag mehr noch durch ihre Persönlichkeit, als durch ihre Kunst gewann, machte das einfarbige und matte italisch-französische Opernrepertoir für den Moment erträglich — oder vielmehr, man vergafs es um der Ausführung willen. In niedern Fächern des musikalischen Drama scheint man sich bei dem Vorbild der pariser und wiener Volksbühnen beruhigt zu haben, in der Hoffnung, dafs für Berlin gut genug sein würde, was dort die frivole und kindische Menge belustigt.

Immer entscheidender hat der Erfolg gegen diese Maxime gesprochen. Jene Vaudevilles, die eigentlich keinen andern Reiz hatten, als junge Mädchen in Pantalons, sind so ziemlich verschollen, die wiener Possen, vor allen aber die Melodramen, Joko, Ein Uhr, Wolfsbrunnen, Ungeheuer, Kartouche, Vampyr haben ihren Anhang so reifsend schnell verloren, dafs die letzten den an ihnen verschwendeten grofsen Aufwand nicht haben decken können. Offenbar sind diese Gattungen auf lange Zeit um allen Kredit gebracht, hoffentlich auf immer. Und der noch gröfsere Schade, den das Theater bei diesen Unternehmungen sich zugezogen, ist der unverkennbare Verlust des öffentlichen Zutrauens und der allgemeinen Achtung, früher die festesten Stützen der Bühne. Dieser Zustand hat seinen Gipfel jetzt erreicht, wo Fräulein Sontag und Herr Jäger abgehen sollen, auf deren Beliebtheit der ganze Erfolg der Opern, ja im Grunde des ganzen Theaters (denn alles wurde der Opern wegen bei Seite gesetzt) gegründet worden war. In der That scheint auch im Publikum die Meinung zu herrschen, dafs es mit dem Verlust dieser Mitglieder um das Theater geschehen sei, eine Ansicht die nicht ohne ungünstigen Einfluſs auf die Stimmung bleiben wird. Kann man ihr auch nicht beistimmen, so ist wenigstens gewifs, dafs das Theater in seinem bisherigen Vermögen und Wirken einen schwerlich zu ersetzenden Verlust erlitten. Wer wird die albernen Rossiniaden ohne Fräulein Sontag noch länger hören wollen? Welche Sängerin kann sie in diesem Fache ersetzen? Sie müfste ihr darin nicht blofs gleichkommen, sondern sie soweit übertreffen, dafs sie die Erinnerung an sie, die sich jeder Nachfolgerin mit Vergleichen in den Weg stellen wird, besiegte. Anders stellt sich die Sache, wenn man das Repertoir verbessert und den neuen Sängern die Unterstützung und Ehre werthvoller Aufgaben gewährt. Nur, wenn der bisherige Irrthum als Lehre benutzt wird, ist das Zutrauen des Publikums wiederzugewinnen und die Erhaltung des Theaters gesichert.

Indem wir uns aber mit der bisherigen Weise des Theaters nicht übereinstimmend erklären, sind wir weit von der Anmafsung richterischen Tadels entfernt, den man sich so häufig gegen sie erlaubt. Zu geschweigen, dafs sich so ziemlich alle Theaterdirektionen von Deutschland mit ihr auf gleichen Wegen zeigen: mufs man auch den dermaligen Zustand des musikalischen Drama im Auge behalten. Wirklich beherrschen Rossini mit seinem Sinnenreiz, die Franzosen mit ihrer Agilität und Bühnengerechtigkeit alle Theater; selbst unsere ersten schaffenden Künstler sind an sich und ihrer Aufgabe irre geworden (wie man wohl nicht in Abrede sein kann, dafs Weber im Oberon gar vielfältig rossinirt) da doch nur von ihnen eine Aenderung und Besserung des Zustandes ausgehen kann. Darf man es demnach so hoch anrechnen, dafs die Direktion sich nicht alsobald über den gegenwärtigen Standpunkt erhebt, dafs sie — wenn sie vielleicht selbst mit dem bessern Theil des Publikums das Unbefriedigende des eben Vor-

handenen, seine Unhaltbarkeit und das unabweisliche Verlangen nach Besserm empfindet — doch nicht sogleich die rechten Mittel, dazu zu gelangen, zu treffen vermag? Man überblicke in Gedanken die hundertfachen Verhältnisse und Verwickelungen eines Theaters, die hundert Fähigkeiten, Kenntnisse und Erfahrungen, die zu seiner Leitung erfodert werden, um nicht ungeduldig und ungerecht bei der langsamen Entwickelung eines Unternehmens zu werden, das in drei Jahren nicht gereift, aber auch nicht blofs für einige Jahrzehnte berechnet und gegründet ist.

Unleugbar hat man jetzt einen neuen und höchst wichtigen Fortschritt gethan (von dem wir seine dritte Periode datiren mögen) indem man die Nothwendigkeit einer durchgreifenden Aenderung, eines konsequenten und einheitsvollen Wirkens erkannt zu haben scheint und dazu die erste und wichtigste Bedingung erfüllt hat: einen talentvollen und sachkundigen Mann, Herrn Karl Blum, an die Spitze zu stellen. Es wäre wohl unbillig und unüberlegt zu nennen, wenn man von ihm in ein Paar Wochen oder Monaten hergestellt zu sehen erwartete, was Jahrelang versäumt worden; möge ihm nur, das ist jetzt gewifs der beste Wunsch aller Freunde der königstädter Sache, von den Eigenthümern der Bühne und ihren Repräsentanten selbst nicht die Möglichkeit, seinen Zweck zu erreichen, geraubt werden. Mögen sie sich an den Folgen der bisherigen Anarchie mit der Ueberzeugung erfüllt haben, dafs nicht bei einem Durcheinanderfahren vieler Direktoren, sondern bei einheitsvoller Leitung eines einzigen uneingeschränkten, ungestörten, sachverständigen Chefs ein guter Fortgang möglich ist. — Mögen sie der übeln Folgen eingedenk sein, die das Hin- und Herschwanken der Direktion selbst für die Person der Dirigenten gehabt, sich des öffentlichen Streites erinnern zwischen den Herrn Kunowsky und Bethmann, wo das Verdienst und der Vorwurf die schlechten Melodramen eingeführt zu haben, von einem auf den andern gewälzt, und nach der eklatantesten Desavouirung der ganzen Gattung, nachdem man sie durch Travestien und andere Scherze öffentlich in ihrer Blöfse und Lächerlichkeit selbst hingestellt hatte, nach wie vor die schlechtesten Melodramen — vor leeren Bänken aufgeführt wurden. Dahin gerathen Männer von anerkanntem Geist, Karakter und Konsequenz auf einer ihnen unbekannten Bahn.

Mögen sie sich an dem Verlust des so theuer bezahlten Fräulein Sonntag, an dem Siege, den das königliche Theater diesen Sommer über durch die fremden Künstlerinnen mit stets überfüllten Sälen über ihre leeren davon getragen und in solchem Wettstreite stets erneuen kann, überzeugen, dafs das Schicksal eines Theater nie auf einen oder ein Paar Exekutanten zu setzen ist, dafs namentlich die königstädter Bühne es in diesem Vermögen niemals mit dem reichern und vornehmern königlichen Theater aufnehmen kann; mögen sie auch erwägen, dafs überdies der Erfolg des Fräuleins Sontag ein Glückswurf gewesen, dessen Wiederkehr kaum möglich zu achten, da der Antheil an der Künstlerin offenbar in einem epidemischen Enthusiasmus für die Person aufgegangen war.

Mögen sie sich im letzten Jahr überzeugt haben, dafs, natürlicherweise, kein Personal ohne Opernrepertoir brauchbar ist, dafs Klagen über die Versagung alter Opern für die Versäumnifs, sich neue zu verschaffen, kein angemessenes Ersatzmittel sind. Mögen sie es als heilsame Weisung für ihre Bahn ansehen, dafs man ihnen durch Entziehung des Alten, wirkungslos Gewordenen Thätigkeit für das Neue, Zeitgemäfse und Anziehende zur Bedingung ihrer Existenz gemacht und ihnen hier den Schauplatz geöffnet hat, mit dem königlichen Theater zu rivalisiren, ja es vielleicht zu überbieten. Erkennen sie die Nothwendigkeit, in schaffenden Künstlern sich die Nahrungsquellen für ihre Thätigkeit und Erhaltung zu eröffnen, in einem gleichmäfsig beachteten und gebildeten Personal jenen die Theilnahme am Theater möglich und erwünscht zu machen und in Schnelligkeit Eifer und Treue gegen die sich ihnen verbündenden Künstler es andern Theatern zuvorzuthun, die sich dessen im müssigen Vertrauen auf höhere, nie versiegende Unterstützung überheben zu dürfen meinen.

Mögen sie sich an dem Untergang der französischen und wiener Schau- und Spektakelstücke überzeugt haben, dafs es ein unhaltbares Unternehmen ist, in Berlin ein Leopoldstädter, oder St. Martin-Theater zu gründen, in Berlin, dem nicht blofs die Volksmasse, sondern glücklicherweise auch die Seichtigkeit, Unbildung, der Leichtsinn, die Zerstreutheit und die Frivolität der wiener und pariser Volksmenge fehlt. Mögen sie auch in den niedrigern Klassen unseres Volkes eine Tendenz gewahren, mit der man nur durch Fortschreiten zu Besserm und Höherm in Harmonie stehen kann und an der ein Rückschreiten oder Rückführenwollen zu Schanden werden mufs.

A. B. Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 12. September — Nro. 37. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Über die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung.

Vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Schlufs.)

Wenn gleich die Musiker unsrer Zeit nur immer ein Tonstück in zwei Theile zerlegen, und den zweiten Theil von da angehen lassen, wo der erste unter der Form einer Reprise endigt: so kann ich doch nicht umhin, ein Stück in drei Theile zu zerlegen, und zwar, weil ich dadurch beabsichtige, die hier aufgestellte Form deutlicher und verständlicher darzuthun.

Der dritte Theil eines Tonstücks, von welchem hier die Rede ist, beginnt, wie wir wissen, mit dem wiederkehrenden Anfange desselben; d. h. zu Anfange des dritten Theils wird das erste Thema eines Tonstücks wiederholt, bis zum Schlufs desselben. Alsdann versteht sich von selbst, dafs nach Beendigung des Themas, wie schon bereits bei dem ersten Theil erwähnt ist, eine Modulation erfolgt. Diese wendet sich aber nicht, wie bei dem ersten Theile, nach der Dominante der Oberdominante, weil der zweite Gedanke des Tonstücks, welcher in dem ersten Theile in der Tonart der Dominante und so fort, gegeben wurde, jetzt in dem dritten Theile in der Haupttonart gegeben werden mufs; daher mufs auch diese Modulation, welche nach der Wiederholung des Themas erfolgt, der Form eines Tonstück zufolge, sich nach der Unterdominante der Haupttonart wenden, und sie so scharf berühren, dafs die Absicht, nach der Unterdominante zu gehen, von dem Zuhörer, der es zu beurtheilen vermag, aufgefafst werden kann. Nachdem aber der Tonsetzer die Unterdominante berührt, und sich wenige Takte darin aufgehalten hat, mufs die Modulation sich wieder nach der Oberdominante der Haupttonart wenden, auf welcher diejenige Halbkadenz gemacht wird, welche im ersten Theil auf der Dominante der Oberdominante gemacht wurde. Hat aber, wie es in vielen Kompositionen, und auch in Mozarts Ouvertüre zum Don Juan stattfindet, der Komponist in dem Mittelsatz die Unterdominante der Haupttonart berührt, so geht er im dritten Theile nicht mehr durch die Unterdominante nach der Oberdominante, sondern entweder von der Haupttonart aus den geraden Weg nach der Oberdominante oder berührt allenfalls bei dieser Modulation einige fremde Tonarten; nur müssen diejenigen, die in dem zweiten Theile berührt worden sind, bei dieser Modulation nicht mehr vorkommen. Ueberhaupt macht es keinen guten Effekt, wenn Komponisten in einem und demselben Tonstück mehreremal diejenigen Tonarten berühren, die nicht mit der Hauptonart nächst verwandt sind. Bessere Komponisten haben das sehr gut zu beobachten gewufst, und der Haupttonart fremde Tonarten, sie mochten vorkommen, wo sie wollten, stets nur einmal berührt.

Um jedoch über die Modulation, welche im dritten Theile durch die Unterdominante nach der Oberdominante der Haupttonart geht, und zur wesentlichen Form eines Tonstücks gehört, auch einen hinlänglichen Beweis zu

geben, führe ich folgende Werke an, deren ich schon mehreremale gedacht habe:

Erstes Trio von Beethoven, Oeuvre 9 bei Fräg in Wien; das erste und dritte Quartett von Haydn, 45 bei Hummel in Berlin; erstes Quartett von Haydn, Oeuvre 8 bei Hofmeister in Leipzig; Ouvertüre aus der Zauberflöte von Mozart; Klaviersonate mit obligater Violine in Es-dur und Klavierquintett in C-dur von mir. In allen diesen Kompositionen ist beim dritten Theil die Modulation nach der Unterdominante und nachdem sie in wenig Takten berührt wurde, nach der Oberdominante der Haupttonart zu finden; dagegen in Mozarts erstem Quartett, Oeuvre 18 bei Imbault à Paris, und in Haydn's bekannten zwei Quartetten Opus 77 bei Breitkopf und Härtel, und in der schon erwähnten Ouvertüre aus Don Juan sind die Komponisten nach der Beendigung des ersten Themas von der Haupttonart aus nach der Dominante gegangen. Auch mufs ich bemerken, dafs Mozart im dritten Quartett 18 wie auch in seiner grofsen C-dur Symphonie bei dieser Modulation mit guter Wirkung die Haupttonart statt der Unterdominante weich berührte, und alsbald sich nach der Oberdominante wendete, um den zweiten Hauptgedanken des Stücks, welcher nach der auf der Oberdominante der Haupttonart stattfindenden Halbkadenz erfolgt, im dritten Theil des Stücks in der Haupttonart anzufangen.

Nachdem der zweite Gedanke beendet ist, so folgt, wie im ersten Theile die darauf kommende Passage in der Haupttonart. Wenige Komponistsn nur haben sich in den letzten Zeiten erlaubt, diese Passage etwas zu verändern, nicht leicht aber so, dafs sie nicht wieder zu erkennen wäre. Bei gearbeiteten Tonstücken, als Quartetten, Quintetten, Symphonien u. s. w. steht es dem Komponisten frei, die nach dem zweiten Gedanken des Stücks kommende Passage, wenn sie nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts bearbeitet ist, zu versetzen; auch kann bei Orchestersachen diese oder jene Veränderung in Beziehung auf Wirkung durch verschiedenartiges Instrumentiren (welches Mozart in seinen Orchestersachen wohl zu beobachten wufste) statt finden. Es ist auch bereits erwähnt worden, dafs diese Passage bald theilweis wiederholt, bald auch nicht wiederholt wird, und in vielen Werken mit oder ohne einen Triller endet. Und so wäre weiter hierüber nichts mehr zu sagen, als dafs diese Passage nach dem zweiten Gedanken des Stücks, wie schon bemerkt ist, in der Haupttonart und nach demselben die daraufkommende Koda oder der zur Ruhe führende Satz folgt, mit welchem die Tonsetzer ihr Tonstück vollendeten.

In mehrern Quartetten, Symphonien und andern Sachen von unsern berühmten Komponisten, Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. findet man, dafs sie nach der Koda noch einmal den Anfang des Tonstücks mit guter Wirkung wiederholt haben, was ich jedoch nicht erst mit Beispielen belegen darf, sondern dagegen bemerke, dafs wenn ein Tonstück gelehrt sein soll, alle die in ihm vorhandenen Hauptgedanken noch nach der Koda eigentlich in den verschiedenen Stimmen theils neben einander und auch wohl gar über einander nach der Regel des doppelten Kontrapunkts in der Oktave aufgestellt und in möglicher Kürze wiederholt werden müssen, weil es am Ende des Stücks zweckmäfsig ist, die darin enthaltenen Gedanken dem Zuhörer noch einmal ins Gedächtnifs zu bringen, um einen Totaleindruck zu bewirken, oder überhaupt recht deutlich auszusprechen, was man in karakteristischer Hinsicht mit ihm eigentlich hat sagen wollen; oder endlich zu beweisen, dafs alle in dem Stück enthaltenen Sätze unter einander in Beziehung auf Karakteristik, Melodik und Harmonik u. s. w. übereinstimmen. Dieser eigentliche Treff- und Versammlungspunkt der Gedanken wurde in den meisten hier erwähnten Tonwerken von Seiten der Komponisten wenig übergangen, wodurch sie, auf eine nicht gewöhnliche, sondern brillante, dem Zweck angemessene Weise schlossen und dem Zuhörer einen angenehmen Eindruck zurückliefsen.

So viel wäre über die erste Form eines Tonstücks in der harten Tonart zu sagen.

Ueber eine zweite Form, welche auch in mehreren Tonwerken zu finden ist, und über die sämmtlichen Formen werde ich in spätern Aufsätzen reden.

---

3. Beurtheilungen.

Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose. Oper in drei Akten von Eduard Gehe, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Klavierauszug. Dresden und Leipzig bei Arnold. *)

Ein bisher unbekannter Name taucht mit einem Male in der musikalischen Welt auf, und zwar an der Spitze eines Musikwerks der bedeutendern Art, einer grofsen Oper; Name und Werk werden in mehrern Zeitschriften laut gepriesen und man erwartet Vieles. Der Klavierauszug erscheint, ein willkommenes Surrogat für das Hören der Oper selbst (da einem Publikum von Geschmack und Bildung, wie z. B. dem Berliner, nur Werke in der Aufführung vorgeführt werden dürfen, die wie guter Madera die Linie der übrigen Theater einige Mal passirt, und so das gehörige Alter erreicht haben) — und Referent nimmt Kränze in die Hand, in der frohen Erwartung, in diesem Neuen das Neue zu finden, nach dem wir uns sehnen, das Bedeutende das uns Noth thut um vor schlimmer Lethargie bewahrt zu werden, das Deutsche, bei dem wir mit minderem Schmerze an geliebte untergegangene Gestirne denken. Er hat viel Gutes und Löbliches gefunden, — aber ach! die Kränze hat er wieder an den Nagel gehängt!

Es ist eine Zauberoper — Leser, was ist eine Zauberoper eigentlich? Ein Werk etwa, in dem es ganz bürgerlich und menschlich zugeht, und wo der Zauber nur der Drath ist, der die verkleideten Hofräthe und Mamsells in Bewegung setzt, der Alexander-Säbel, der den gordischen Knoten der Intrigue zerhaut, die Tonne Goldes, mit der der Claurensche Onkel den hungernden Verliebten die Speisekammer füllt, auf dafs sie nun satt und getrost sich heirathen und langweilen mögen? Das wäre doch zu wenig! Oder ist eine Zauberoper ein Werk, in dem Sonne, Mond und Sterne, Wald und Wasser mit drein reden, wo ein sterblicher Seher die Gesetze höherer, räthselhafter Wesen entdeckt, und sie nach diesen ihren, nicht unsern, und uns doch durch ihn anschaulich gemachten Gesetzen handeln und leiden, sich lieben und hassen läfst? — O Armide! — Ein Werk, das der Musik Thür und Thore öffnet zum Reich des Phantastischen, Wunderbaren und Ahnungsvollen, dafs diese das schlummernde Grauen und Sehnen in unserer Brust wieder wecken und heraufbeschwören aus der Nacht des Alltagselendes? *)

Was der Zauber aber in unserer Oper bedeute, mag sich aus der Darlegung ihres Inhalts ergeben.

In einer Gegend von Indien singt ein Chor von Hirten und Hirtinnen zum Preise der schlummernden Maja, deren Geburtstag ist. An sie schliefst sich der Sänger Alpino. Sie enteilen, wie Maja kommt; diese findet ihre Geschenke, und unter ihnen Rosen, die ihr Alpino zurückgelassen hat; ihrem Gesange folgt hinter der Scene der Gesang Alpino's, der dann selbst hervortritt. Ein Duett verkündet uns ihre neue Liebe, der Chor besingt sie. Alle ab. Die Fee Janthe erscheint, erzählt, wie sie aus Liebe zu einem schönen Ritter aus dem Feenreiche unter die Hirten verbannt, ihr Sohn ihr genommen, und von der Feenkönigin der Fluch auf sie gelegt sei (der Leser bemerke das wohl, denn es ist der Knoten und das Fatum der Oper):

„Die du durch den Bund mit einem Staubgebornen dich erniedrigtest, nicht eher sollst du deinen Gatten wiederfinden, bis euer Sohn eine Blume, die er liebt, beseelt und so, den Gegenstand seiner Liebe erhöhend, die Schuld der Mutter sühnt."

Im Rezitativ schildert sie den Verlust des

---

*) Ueber das Gedicht vergl. der Ztg. 3ten Jahrg. No. 48, S. 385, von Herrn Dr. Seidel. D. Red.

*) Undine hätte dem Stoff nach eine solche Oper werden können; — Referent kennt sie nicht.

Sohnes, und in der Arie die Mutterschmerzen, und wie sie ein fremdes Kind (Maja) an die Mutterbrust genommen habe. Maja erscheint wieder, Janthe verkündet ihr, sie sei nicht ihr Kind, sondern die Tochter des verstorbenen Königs; heute an ihrem achtzehnten Geburtstage werde das Volk sie als Königin begrüfsen. Alpino hat mit Schmerz die letzten Worte gehört, — Terzett. Janthe fühlt sich beim Anblick des fremden Jünglings bewegt — ich und der Leser wir spüren alle, warum. Das Theater ist leer. Ikanor, ein indischer Fürst, tritt verkleidet mit seinem Sklaven Arock auf; wir erfahren, dafs er um Maja werben will, und es ist die Rede von zwei Nebenbuhlern, Alpino, und dem Jägerfürsten Nador, Ikanors Todfeinde; es folgt eine grofse wüthende Bafsarie, und auf diese der Chor des Volks, das die neue Königin einholen will. Nador ist unter der Menge, er und Ikanor wechseln im Gesange feindliche Reden, bis Maja erscheint, der Alle huldigen. Die Werber dringen, da verwandelt sich die Hütte in einen Feenthron, auf dem Janthe sitzt (nicht ohne besondere Vergunst, wie sie nachher erzählt, denn eigentlich kommt ihr das Feenwesen nicht zu), ein Feenwagen soll Maja nach der Stadt der Väter bringen, während die Werber drohen und das Volk jubelt. So schliefst der erste Akt.

Zu Anfang des zweiten sehen wir Alpino in der Residenz, klagend wie sein Vater ihn aus der öden Halle hinaus geschickt habe, und wie er nun hoffnungslos liebe. Er singt ein Lied von „armen Saiten" — später:

»Doch es schwingt ein ächter Sänger
Auch mit Kraft das edle Schwert!«

Da erschallt kriegerische Musik von weitem, und ein Hirte meldet umständlich, dafs die Schaaren Ikanors und Nadors nahen. Beide gehen ab. Die Fürsten treten auf mit ihren Kriegern gegen einander, — Duett mit Chor zwischen beiden, sie drohen sich sehr, thun sich aber nichts, sondern singen:

Nador: Aber ruhig, stille, stille,
Bis die That gelang.

Ikanor: In der sturmerfüllten Seele
Steiget auf ein guter Plan.

Alle gehn mit klugen Drohworten ab. — In einem Zimmer des königlichen Pallastes sehen wir Janthe und Maja, sie sprechen von dem Nahen der Fürsten, Janthe erklärt deren Absicht, Maja erschrickt und will ihre Liebe gestehen, da meldet Alpino die Gefahr, verheifst zu retten und eilt fort, — Janthe giebt ihrer Pflegetochter das einzige was ihr noch von der Feenmacht übrig blieb, einen wundervollen Ring, der den Besitzer in eine Blume zu verwandeln vermag, und in einem Duett spricht Maja ihren Vorsatz aus ihn zu gebrauchen. Janthe geht ab, und ein Chor von Mädchen ladet Maja zum Feste ein; alle gehen ab. Gartengegend in Fülle indischer Vegetation. Vorn ein Thron. Nador tritt mit dem Sklaven seines Feindes Arock auf, der ihn gegen den Sänger Alpino aufhetzt, Nador geht darauf ein, aber mit hinterlistigen Absichten. Der Sklave geht ab, und Nador singt ein Jägerlied. Das Finale beginnt Ikanor mit seinen Kriegern und die Jäger. Nador nebst Volk treten auf, dann erscheint Maja und besteigt den Thron, Tanz und Gesang beginnen, plötzlich raubt Ikanor Maja; Nador will sie ihm entreifsen; Alpino tritt mit Hirtenschaaren dazwischen; allgemeiner Kampf der Parteien; da erscheint plötzlich Janthe als Fee, und verwandelt Maja in eine Rose, wobei sie erklärt, dafs diese Blume nur dem gehören werde, der ihr das Angenehmste bringe und sie zu neuem Leben beseele. Entsetzen der Masse. —

Der dritte Akt beginnt in einem schauerlichen nächtlichen Felsenthale, mit Gewitter und anderm Schreckensapparat. Janthe allein, sagt: „Welche Ahnung führt mich in dies Schauerthal?" Sie ahnet noch Verschiedenes über den fremden Sänger, und bricht dann in eine Arie, ein Gebet an die Feenkönigin, aus; ein unsichtbarer Geisterchor verspricht ihr Gewährung, Lösung des Fluchs, und die Nähe des Sohns (uns Zuschauern also ein baldiges und glückliches Ende), Janthe's Gesang wird freudiger, mit dem Ruf:

„Wo bist du, Alpino! mein Sohn!"

verschwindet sie hinter den Felsen. Von beiden Seiten treten nun Nador und Ikanor auf, jeder

mit seinem Gefolge. Alpino's nahes Verderben beschwichtigt ihren Hafs; wie der Sänger mit dem verrätherischen Sclaven erscheint, ziehen sie sich zurück. Alpino, vom Sclaven beredet, will einen hohen morschen Steg überschreiten, der unter ihm bricht; Arock stöfs ihn vollends in den Abgrund. Die Erstern nebst Chor gehen frohlockend ab. Aber ein Fels verschwindet, und man sieht den Sänger ruhig unter Rosen schlummern beim Gesange Janthe's und eines unsichtbaren Geisterchors; er erwacht, und es erfolgt nun Erkennungsscene, Duett, abermals mit unsichtbarem Geisterchor. Sie gehen ab, und die Gegend verwandelt sich in einen „prachtvollen Zauberhain im Morgenstrahle," in dessen Mitte die Rose (Maja) steht. Das Volk singt:

Hell aüs silbernen Drommeten
Durch die Lande schallt ein Ruf,
Und es wallen Volkesschaaren
Zu der Rose Zauberhain.
Tag der Schauer! über Leben
Einer Königin fällt das Loos u. s. w.

Janthe tritt auf, eben so Nador und Ikanor mit ihren Gaben in verdeckten Gefäfsen, später meldet sich Alpino mit der Leier als Mitbewerber, und sie beschwören den Vertrag, sich der Entscheidung willig und geruhig zu fügen. Finale:

„Der Entscheidung Stunde naht —"

Nador bringt als angenehmste Gabe einen Phönix dar, Geisterstimmen antworten verneinend; Ikanor bringt eine Krone, wird ebenfalls abgewiesen; aber Alpino singt eine Arie zum Preis der Liebe, und wie er seine Seele der Geliebten darbringe, worauf die Geister und das Volk antworten:

Seine Seele! seine Seele!
Ja das ist die schönste Gabe,
Die der Mensch dem Menschen beut.

Maja wird also wieder lebendig, das Volk frohlockt, die Verschmähten wüthen und wollen Vertragswidrigerweise Alpino angreifen, aber vergebens, Genien erscheinen, und bringen der Fee Janthe ein Scepter, im Hintergrunde erscheint die Feenkönigin mit Janthe's Gatten, und wüthende Worte der Fürsten:

Fort von hier in Sturmesnächten
Auszutoben unsern Schmerz

neben Jubeltönen des Volks beschliefsen das Ganze.

Das klingt ja vortrefflich! wird der Leser sagen: Feen, Geister, Hirten, Krieger, Jäger, Blumenmädchen, schauerliche Felsenschluchten, Throne, schöne Dekorationen, Fülle indischer Vegetation, vielleicht gar der stille breite Ganges selber, und Brama, Vischnu, Krischna und Sanskritt im Hintergrunde, Liebe und Krieg, Tugend und Bosheit, Land und Stadt, was wollen Herz und Sinne mehr? Das mufs ja eine himmlische Oper sein, des Sperrsitzpreises reichlich werth, und höchst unterhaltend anzuschauen! Da mufs ja der Komponist recht wühlen können in Kontrasten und Effekten aller Art, stürmen wie ein Europäer, und beschaulich sein wie ein Indier, ahnungsvoll und schauerlich reden wie ein nordischer Geisterbanner, und grofse wunderbare Akkorde und Harmonien aufbauen, voll und tropisch, wie die Blätter der heiligen Lotospflanze. Kurz der Leser denkt sich das ganz prächtig.

(Schlufs folgt.)

---

4. Berichte.

Flüchtige Bemerkungen eines Reisenden über den jetzigen Musik-Zustand in Dresden, während seines Aufenthalts im Sommer 1827.

Von älterer Zeit her hatte Dresden den Ruhm, in der Kirchenmusik Ausgezeichnetes zu leisten. Den Schutz, welchen die Beherrscher des von der Natur so reich ausgestatteten Sachsenlandes auch den schönen Künsten verliehen, und namentlich die Vorliebe des jüngst verstorbenen Königs Friedrich August für die Tonkunst, hatte Männer wie Hasse und Naumann an diesen Hof gefesselt, und dem kirchlichen Ritus, wie der italienischen Oper höhern Glanz gegeben. Nach dem Ableben der genannten Meister scheint indefs der ächte Geist der wahren Kirchenmusik allmälig verflogen und nur die vorzügliche Ausführung der königlichen Kapelle, deren Ensemble höchst ausgezeichnet ist, nächst dem wohlklingenden

Lokal der hoch gewölbten katholischen Hofkirche übrig geblieben zu sein. Noch laden zwar die hellen Glocken zur Vesper und zum musikalischen Hochamt an Sonn- und Festtagen. Doch selten nur wird eine würdige Auswahl klassischer Kompositionen getroffen; meistens hört man veraltete oder triviale Messen in schnellem Zeitmaafse (was in der Oper dagegen öfters schleppend genommen wird) abjagen, so dafs es den Anschein hat, als wolle man sich möglichst rasch der freilich sehr in Anspruch genommenen Dienstpflicht entledigen. Sassaroli, der diesen Sommer kränkelt, hörte ich nur einmal nach seiner Rückkehr von Töplitz. Seine Stimme schien mir schwächer geworden zu sein. Ein Chorknabe mit reiner aber schwacher Stimme, sang die Sopran-Soli in Sassaroli's Abwesenheit. Der übermäfsig starke Kontra-Alt eines Musico (Muschietti) übertönte oft den Sopran. Der Tenor ist zu schwach, dagegen der Bafs bei Zezi's Mitwirkung verhältnifsmäfsig stark. Der Chor ist schwach, auch die Responsorien der Kapell-Knaben entbehren öfters der reinen Intonation, welche früher die Kreuzschüler so berühmt machte. Zwei solenne Messen von Naumann (in C und As-dur) hörte ich sehr gut ausführen und erfreute mich der schönen Silbermannschen Orgel, von Klengel wohl benutzt. Schade nur, dafs die Stimmung es nicht erlaubt, dafs die Orgel die Musik durchaus begleitet; der blofse Einschnitt der Schlufs-Akkorde jedes Stücks der Messe macht keine angenehme Wirkung.

An Johann Schneider, Hof-Organisten an der protestantischen Hof- oder Sophienkirche (früher in Görlitz, ein Bruder des Komponisten Friedrich Schneider) besitzt Dresden unbezweifelt den gröfsten aller jetzt lebenden Orgelspieler. Seit Vogler hörte ich nie eine so vollendet treffliche Behandlung dieses mächtigsten aller Instrumente, mit der tiefsten Kenntnifs der Modulation und des doppelten Kontrapunkts, Gedanken-Reichthum und Geschmack vereint. Die schöne Silbermannsche Orgel benutzt Herr Schneider sowohl in der Wahl und Verbindung der Register, als im Anschwellen von der Schwäche des Tons bis zur erschütterndsten Tonfülle mit seltener Kunst und grofser Fertigkeit, besonders der linken Hand und des Pedals. In einem Präludium und der sich anschliefsenden Fuge erschöpfte der eben so gefällige und anspruchslose als geschickte Künstler alle Nüancen des strengen Styls in der unvorbereiteten Erfindung seiner überreichen Komposition. Das volle Werk der Orgel wurde dabei aufs imposanteste benutzt. Der rührende Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" wurde durch ein sanftes Zwischenspiel voll schöner Melodie eingeleitet und mit reichen Veränderungen ausgeführt, in welchem der Cantus firmus stets hervortrat, und die Stimmenkombination bewundernswerth war. Zum Schlufs dieses fast zwei Stunden wenigen Zuhörern aus seltener Gefälligkeit gewidmeten herrlichen Orgelspiels gab uns Herr Schneider noch die Sebastian Bach'sche Meisterfuge in A-moll mit dem Präludium zum Besten, und in der That hätte nichts Erhabneres den unbeschreiblichen Eindruck vollenden können, den das Spiel dieses ächten Geweihten der heiligen Cäcilia auf mich für die Lebenszeit gemacht hat. Das sind die Früchte deutschen Fleifses in der höhern Tonkunst. Möge auch der verdiente Lohn dafür dem enthusiastischen, in seiner Kunst glücklichen Künstler nicht ausbleiben, dessen Wahlspruch sich an ihm selbst bewährt: „Die Kunst hat keine Gränzen."

Ob die sonst gewöhnlichen Oratorien in der Charwoche noch aufgeführt werden, ist mir nicht bekannt. Während der Trauerzeit besuchte der königliche Hof die Kirche nicht. Noch zeigen die schwarzen Behänge der Chöre in den Hofkirchen den herben Verlust, den Kirche, Staat und Kunst jüngst erlitten hat. Doch belebt neue Hoffnung und allgemeine Liebe zum neuen Regenten Sachsens anhängliche Unterthanen. So ist auch zu hoffen, dafs der jetzige Regent die von ihm selbst praktisch ausgeübte Tonkunst nicht sinken lassen und insbesondere die Kirchenmusik und die in Dresden seit langer Zeit vernachlässigte deutsche Oper so trefflich restauriren wird, als jetzt die fast verloschenen alten Bilder in der herrlichen Gallerie von Palmaroli gereinigt verjüngt in neuer Frische und Farbenglanz erscheinen. Besonders zeichnet sich in dieser Hinsicht die sixtinische Madonna von Raphael (durch Müllers trefflichen Kupferstich vervielfältigt) und Correggio's früher fast unkenntlich gewordene Nacht durch frischen Farbenglanz aus, ohne dafs durch Retouchiren etwa das Original an Aechtheit verloren hätte.

Die italienische Oper erfreut sich seit langer Zeit der besondern Protektion des Hofes und somit auch der Vorliebe des Publikums. Wenn auch nicht in dem Grade, als in frühester Zeit, sind die Gesangs-Talente bei diesem Institut immer noch die vorzüglichsten. Signora Palazzesi besitzt eine angenehme, weiche Sopranstimme, deren mezza voce besonders anspricht. Anstrengung in der Höhe scheint diese ungemein frische, zarte Stimme nicht zu ertragen, auch noch der vollendeteren Kunstausbildung zu bedürfen, da die Rouladen nicht durchaus rund sind. Dagegen spricht die Leichtigkeit des Gesanges der Signora Palazzesi ungemein an, deren Spiel auch natürlich ist. Signora Schiasetti, erst seit einem Jahr von Paris herberufen, ist durch ihren schönen

Mezzo-Sopran und Kontra-Alt zu den Männerrollen des primo uomo wohl geeignet; ihr Vortrag zeugt von guter Schule, ist einfach und edel; nur hat die Stimme weniger Angenehmes, und die Figur ist der Sängerin noch weniger günstig, als es bei der Signora Palazzesi der Fall ist. In Rossini's Donna del Lago glänzen beide Sängerinnen vereint. Auch hier, wie in Wien und Paris hat das Rossini-Fieber Eingang gefunden, und aufser Meyerbeers Crociato haben fast nur Rossini's Opern hier Glück gemacht, wie z. B. Mathilde von Schabran (Korradino) l'Italiana in Alghieri u. s. w. Es soll zwar auch Don Juan und Figaro italienisch gegeben sein; doch verschwinden solche Opern bald wieder vom italienischen Opernrepertoir, da die Sänger darin keine Gelegenheit zu Kadenzen und Schnörkeln finden. — Die Tenöre Rubini, Pesadori und Bonfigli sind tüchtige Sänger von guter Methode, nur sind die Stimmen theils passirt, theils detonirend. Pesadori, dessen Tenor sehr angenehm ist, leidet an Schwäche. Rubini halte ich für den vorzüglichsten Gesang-Künstler; nur ist sein Vortrag etwas affektirt und zu süfslich. Benincasa ist als trefflicher Buffo bekannt; sein gewandtes Spiel belebt die komische Oper, seine Deutlichkeit der Aussprache, sein reiner, sonorer Bafs und die feine Gränze des Anstandes, die er auch im burleskesten Spiel nie überschreitet, haben diesem Komiker längst einen ehrenvollen Ruf gesichert. Als Basso contante ist Zezi durch Stimme und Vortrag gleich ausgezeichnet; auch eine imposante Gestalt eignet ihn zu Helden- und Anstands-Rollen.

Von der italienischen Opern-Gesellschaft hörte ich noch der schönen Ausführung halber die langweilig monotone „pastorella Feudataria" von Nic. Vaccai, einem geistlosen Nachahmer Rossini's, theilweise mit Vergnügen. Besonders sang Signora Palazzesi die von demselben Meister eingelegten, langen Variationen am Schlufse der Oper mit allem Aufwand der ihr zu Gebot stehenden Kunst und grofser Leichtigkeit. Zezi sang den Duca trefflich, Rubini erschöpfte die Volubilität seiner Kehle in unzähligen Rouladen; sein hohes Falset ist ganz alla Davide. Nur schmachtet der zierliche Sänger gar zu sehr nach dem Kantabile. Benincasa war als Podesta wieder das belebende Princip der komischen Oper, wenn gleich dieser ausgezeichnete Buffo nicht ganz mehr die Gewandtheit früherer Zeit besitzt.

Der Crociato in Egitto von Meyerbeer wird von den italienischen Opernsängern vorzüglich schön im Ensemble ausgeführt. Besonders glänzt darin Signora Schiasetti als Armando. Die Partie der Palmide ist gleichfalls für die weiche, frische Stimme der S. Palazzesi wohl geeignet. Zezi singt den Aladin mit Würde und Rubini den Adrian sehr kunstfertig. Die Musik ist zwar im neu italienischen Geschmacke vorzugsweise auf Gesang-Virtuosität berechnet, voll schöner Melodie, oft originell und wirksam instrumentirt. Der deutsche Meister verläugnet sich darin eben so wenig, als das Bestreben, nach Rossini's Weise dem italienischen Geschmack zu huldigen, um allgemeinen Beifall zu gewinnen. In Dresden gefällt diese Oper ungemein. Obgleich seit einem Jahre schon oft gegeben, war dennoch am heifsen Sommerabende das Haus überfüllt, und der Beifall, vorzüglich den Damen Palazzesi und Schiasetti gespendet, enthusiastischer, als es sonst hier Sitte ist. Der Chor der Verschwornen im zweiten Akte zeigt, dafs es dem geschickten Komponisten nicht an eigenthümlicher Erfindungskraft mangelt. Die Instrumentation der Oper ist sehr reich und originell; vollkommen gesungen kann diese sehr reich figurirte Musik indefs nur von Italienern werden, und findet deshalb auch aller Orten Eingang, wo italienische Oper vorhanden ist.

Der Chor ist ziemlich schwach, das Orchester durch die vorzüglichsten Virtuosen jedes Instruments (besonders der Blase-Instrumente) und deren seltene Vereinigung zum Ganzen ausgezeichnet. In des Kapellmeisters Morlacchi Abwesenheit leitet der Musikdirektor Reissiger die italienische und deutsche Oper (die Kirchen-Musik der Kompositeur Rastrelli) mit grofser Sicherheit und Umsicht. Vielleicht wäre zuweilen noch etwas mehr Feuer zu wünschen; wahrscheinlich darf es indefs der neu angestellte Dirigent nicht mit den Sängern verderben, und mufs diesen nachgeben.

Die deutsche Oper, kaum im Aufblühen hier begriffen, hat durch C. Maria von Webers frühen Tod einen unersetzlichen Verlust erlitten. Diese Wunde ist unheilbar, und doch scheint das Andenken dieses grofsen Genius hier schon ziemlich erloschen. Sein Oberon soll indefs auf Befehl des Königs zur Huldigungs-Feier Anfangs Oktober mit grofsem Aufwand gegeben werden. Wäre nur ein würdigeres Lokal vorhanden! Denn, wenn gleich besser als das Theater am Linkeschen Bade, ist dennoch auch das kleine Opernhaus in der Stadt einer Residenz nicht würdig und für Dresdens kunstliebende Bewohner, besonders bei der Anwesenheit vieler Fremden, bei weitem zu klein. Auch haben beide Theater keine Resonanz und die schönsten Stimmen verlieren darin allen Klang. Als deutsche Oper hörte ich zur Wiedereröffnung des in der Stadt seit dem ersten Mai geschlossenen Theaters, am sechsten August „Die weifse Dame" von Boieldieu, in Dresden noch neu,

Mad. Devrient, geborene Schröder, stellte die Anna mit Wahrheit und Anmuth dar und war eine liebliche Erscheinung, welche an die unnachahmliche Grazie der Dem. Sontag erinnerte, obgleich der letztern Gesang bei weitem höher steht. Die Stimme der Mad. D. ist von Natur schwach und hat in den letztern Jahren noch sehr an Klang verloren; jetzt erregt die Anstrengung der noch jungen Sängerin, besonders das Forciren der hohen Töne, Besorgnifse für die Dauer ihrer Gesundheit. Herr Bergmann war als George Brown recht lobenswerth; dieser nicht starke, doch geschickte Tenorist weifs seine Stimme sehr gut zu gebrauchen, und hat im Ton einen zum Herzen sprechenden Ausdruck. Besonders gefiel mir sein Vortrag der Arie Tamino's: „Dies Bildnifs ist bezaubend schön." Mad. Wächter debütirte als Pächterin Jenny in der bekannten Art ihres Gesanges und Spiels mit mäfsigem Beifall. Herr Genée gab den Gaveston etwas zu chargirt im Spiel, doch im Ganzen gut eingreifend. Hr. Rosenfeld liefs als Dikson nichts zu wünschen; er spielte gewandt und natürlich, auch der Gesang war rein. Besonders aber zeigte Mad. Sandrini, welche die Margarethe übernommen hatte, wie eine ächte Künstlerin auch die kleinste Rolle hervorheben kann. Die Romanze zu Anfangs des zweiten Akt's habe ich nie so ausdrucksvoll vortragen hören; auch ihr Spiel war überall eingreifend, und die ziemlich gute, angenehme Aussprache des deutschen Textes und Dialogs an der Italienerin sehr zu loben. Das Ensemble der vom Herrn Musikdirecktor Reissiger mit vielem Fleifs einstudirten Oper war durchaus befriedigend, wie die scenische Einrichtung mit Anstand und Geschmack geordnet. Das vorzügliche Orchester bedürfte nur noch etwas stärker besetzer Bäfse. Ausgezeichnet im Ton sind besonders die Blase-Instrumente und die Egalität der Violinisten im Strich ist musterhaft. Etwas raschere Tempi blieben auch bei dieser Oper zu wünschen, die allgemeinen Beifall erhielt. Herr Wächter, der sich einige Zeit in Töplitz aufhielt, sollte als Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla" zuerst in der deutschen Oper auftreten, für welche auch der Tenorist Babnigg aus Pesth gewonnen sein soll, dessen schöne Stimme und grofse Gewandtheit sehr gerühmt wird.

Noch verdienen die ausgezeichneten Garten-Konzerte Erwähnung, welche man (für 1 Ggr. Entrée für Herren) im Linkischen Bade, grofsen Garten und auf der Brühlschen Terrasse abwechselnd täglich hört. Von Stadt-Musikern werden hier vollständig besetzt und genau einstudirt Beethovensche, Mozartsche und Haydnsche Symphonien, Ouvertüren, arrangirte Opern-Musiken z. B. die Finale's aus Don Juan, der Donna del Lago u. s. w. rein und richtig, nur etwas zu langsam ausgeführt, und bleibt auch in Hinsicht des Vortragens maches zu wünschen übrig, so hört man doch wenigstens meistens gute Musik und wird nicht beständig durch den Lärm der grofsen Trommel betäubt.

Berlin.

Abschied des Fräuleins Sontag vom königstädter Theater, am 3ten September 1827.

(Aus Nachrichten.)

Nie hat man an einer versammelten Menge einen so merkwürdigen Kampf der widersprechendsten Gefühle beobachten können, als heute. Der festliche Schmuck der Bühne und die beflorte Direktionsloge erschienen als Sinnbilder des getheilten Innern aller Zuhörer, die unter den bittersten Thränen des Abschiedes den Rouladen der Sängerin frohlockend zujauchzten und im Ingrimm über den Abfall der Treulosen ewige Ergebenheit gelobten. Die freundlichste Blumensaat bei dem Erscheinen der herausgerufenen Premier-Muse entzündete im ganzen Saal eifersüchtigen Hader (denn Niemand wollte sich seinen Antheil an dieser Ihr geweihten Aussaat rauben lassen) der fast gefährlich geworden wäre, als eine Wolke von Gedichten die blendenden Koulissenlampen auf einen Augenblick verdunkelte. Sie selbst sprach unter Thränen, übrigens in geschmackvollem Anzuge, ihre dankbare Freude und ihren bittern Schmerz über das harte Geschick aus, sich in Paris freiwillig nach Wunsch engagirt zu haben.

Was wird nun aus Berlin werden! — und aus der berliner Kunst!? — und aus der berliner Konversation!? — „Wie liegt die Stadt so wüste!!?" — —

Jeremias Klagenvoll der Erste.

N. S.

Welche Oper gegeben wurde, ist nicht zu erfahren gewesen.

J. K. d. 1.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

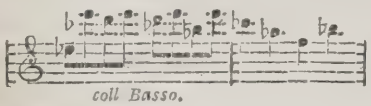
Den 19. September — Nro. 38. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose. Oper in drei Akten von Eduard Gehe, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Klavierauszug. Dresden und Leipzig bei Arnold.

(Schluſs.)

Ich wollte der Leser hätte Recht, und es hätte ein Deutscher die Indische Musik erfunden! Es ist aber hier leider nicht geschehen. Leider haben wir alle diese Musik schon sonst gehört, wir kennen diese Liebestöne, diese Leidenschaft in den Sopranscenen und diese bösen Prinzipe in den Baſsarien, diese Jägerchöre und dies weiche chromatische Wesen, wie es jetzt an der Tagesordnung; wir sehen die Zeichen der Zeit, die nach Bedeutung ringt, in der äuſserlichen Bedeutsamkeit, die einigen Akkorden und wiederkehrenden Stellen der Musik, einzelnen Worten oder Phrasen des Gedichts, beigelegt wird. So erscheint die Fee öfter mit der Figur:



die auch in der Ouvertüre, namentlich als Schluſs derselben, vorkommt, und mit der auch die Oper schlieſst, da die Fee doch hoffentlich, spielte sie selbst Klavier, ganz andere Töne in diesen verschiedenen Zeiten angeben, und namentlich ihre Freude und ihr Glück am Schlusse mit minder lugubren Tönen auslassen würde, als in den Augenblicken des Unglücks und der Verwickelung. Wie gesagt, die Zeit ringt nach Bedeutung, und Beethoven hat nicht umsonst gelebt; aber die Meisten wissen ihr Gebilde nicht damit zu durchdringen, sondern stellen die karakteristisch seinsollenden Elemente nur so neben einander hin, unverbunden und unverarbeitet. In dieser falschen Ab- und Ansicht bauen sie auch gleich die Ouvertüre aus den einzelnen Bestandtheilen der Oper zusammen, und muthen dem Hörer den sonderbaren Procefs zu, das so unorganisch Zusammengebaute lange hinterdrein, im Verlauf der Oper selbst, wo er erst erfährt was die einzelnen Bestandtheile denn eigentlich bedeuten, zu einem Ganzen zu konstruiren; wolltet ihr billig verfahren, müfstet ihr dem armen Hörer die Ouvertüre nach der Oper aufspielen, dann könnte er sich einiges dabei denken. *) Der Ouvertüre zu vorliegender Oper haben wir diesen Irrthum in starkem Maafse vorzuwerfen, wobei ihr nicht einmal das Verdienst der Vorbilder (der Weberschen Ouvertüren) in Hinsicht des grofsen Geschicks womit sie zusammengebaut sind, zu Gute kommen kann.

Dasselbe Streben mit demselben Irrthum tritt von einer andern Seite ein. Man fühlte längst das Todte und Unerquickliche in dieser Reihe von Arien, Duetten und Terzetten, in denen die einzelnen Personen des Stücks ihre

*) Die Gesangstelle, die aus dem Zusammenhange des Drama selbst herausgerissen und in der Ouvertüre verbraucht wird, bedeutet gewifs in den meisten Fällen zu viel oder zu wenig, — zu wenig in der Ouvertüre, wenn sie im dramatischen Moment und mit Worten gerade recht ist; und zu viel im Drama, wenn sie ohne Worte als Instrumentalsatz in der Ouvertüre gerade recht ist.

oder Gott weifs was gerade für Gefühle des breitern darlegen, man ist dieser grofsen Arien müde, die erst in einem Rezitativ, dann in einem Adagio, und darauf in einem Allegro jedesmal durch eine bestimmte Ordnung und Reihe von Zuständen oder Nichtzuständen hindurch müssen, — kurz man sucht immer mehr die Oper aus dem früheren konzertirenden Zuschnitt in eine dramatischere Form zu erheben, und läfst das Volk mitreden. Aber o Himmel! wie redet es mit? Jene Vornehmen haben noch immer das gröfste, ja einzige Wort, — die Hirten in unserer Oper, die erst selbstständig Theil zu nehmen scheinen an der schönen Maja, machen nur zu bald den Hauptpersonen Platz; wie sie wiederkommen singen sie nur noch als müfsige Zuschauer:

Seht wie die Seelen
Froh sich begegnen,
Glühen und blüh'n.

Im Finale kommen neue Zuschauer, von anderem Interesse:

Wir kommen, wir kommen die Fürstin zu sehn,
Zu goldenen Thronen sie froh zu erhöhn.

bald aber werden sie apathischer:

O seht, die holde Schönheit naht!

und die Fee Janthe mufs das Beste thun, indem sie durch ihre Konnexionen in der Feenwelt (sie selbst vermag nichts) die treffliche Verwandlung einer Hütte in einen Thron hervorbringt, wobei sich der Chor begnügt:

Heil, Fee Janthe dir!

zu singen. — Und nun gar die obligaten Jägerchöre, — Leser, man sollte sie für eine Zeitlang verbieten! Sie preisen den Wald und das Waldleben, die doch am Ende mit dem Stücke selbst gar nichts zu thun haben, und bringen uns in der ersehnten Entwickelung um keinen Schritt weiter. In dieser Oper sind sie, wie die Krieger, nur rohe Statisten als Begleitung der beiden bösen Prinzipe; leider sind letztere von einer so ohnmächtigen Bosheit, dafs uns der Glaube daran wirklich durch einige Dutzend Kerle mehr in die Hände gegeben werden mufs.

Ein Chor Blumenmädchen ladet Maja in den Garten ein:

Komm, o komm zu Blumenketten —'

ein folgender Chor thut wieder nichts als die Königin Maja zu apostrophiren:

Freudenglanz in Königshallen —

später singt er:

Seht sie schweben u. s. w.

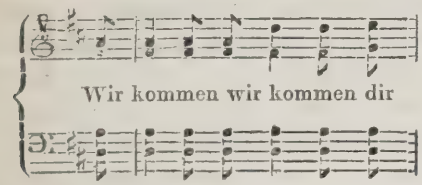
Nach der Verwandlung der Maja in eine Rose singen alle:

Welcher Strahl aus heitren Höhen!
Mufs die Schönheit so vergehen!

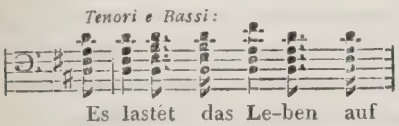
und so weiter. In dieser Apathie der Masse, die doch da ist, und die also nothwendig ins Drama wesentlich eingreifend sein soll, finden wir den zweiten Irrthum; — was ihr uns hinstellt, müfst ihr auch beleben und zwar tüchtig, nachdem ihr einmal und richtig gefühlt habt, dafs diese Masse nothwendig ist, und dafs in einer Kunst, die das Geheimnifs der reichsten Gruppirung in so vollem Maafse hat, und der in einer ihrer glorreichsten Zweige, der Oper, die stärksten Massen, das lebendigste Durcheinanderweben der verschiedenartigsten Motive, Handlungen und Zustände zu Gebote stehen, dafs in einer solchen Kunst nichts mehr gethan wird mit der dummen Halbheit langer Arien, in denen das Leben und Dramatische, das der Dichter vielleicht eben erst mit Glück hervorgebracht hat, wieder in Stillstand gerathen müssen und zu Grabe getragen werden. Lafst sie also durcheinander gehen die Elemente alle vier, ihr habt ja vier vortreffliche Stimmen, oder wohl gar acht oder sechszehn; ihr seid ja gewandt in Fuge und Kontrapunkt, Nachahmungen, Vergröfserungen, Verkleinerungen und Engführungen und Künstlichkeiten aller Art; oder vielmehr, ihr braucht nur wahr zu seyn (ist anders euer Stoff wahr) — denn der Chor, den wir meinen, handelt; lafst ihn nur seinem Zustande gemäfs sich bewegen und äufsern, und alle jene Künstlichkeiten stellen sich auch von selbst dar, ohne dafs ihr sie mit ängstlichem Schulzwange zusammenzuleimen brauchtet. In unserer Oper sind die Chöre in der That stiefväterlich vom Komponisten behandelt; Eintritte und freiere Führung der einzelnen Stimmen trifft man fast gar nicht, und selbst da, wo in den verschiedenen Chö-

ren sich widerstrebende Elemente zeigen, wie namentlich im Finale des letzten Akts, wo Chöre der Krieger, unsichtbare Geister und das Volk vereinigt sind, ist die spärliche Intention des Dichters vom Komponisten fast ganz unbenutzt gelassen. Wir führen einige Choranfänge zum Beweise unsers Ausspruchs an:

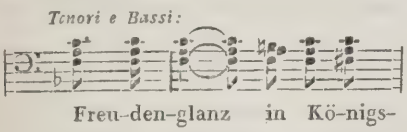
Final des ersten Akts:



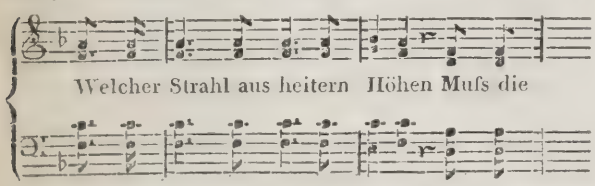
Jägerchor im zweiten Akt:



Chor des Volks im Finale des zweiten Akts:



Allgemeiner Chor bei Maja's Verwandlung:



Es lassen sich noch viele Beispiele anführen von dieser Eintracht, in der die vier Chorstimmen friedfertig neben einander leben, anfangen und aufhören!

Aber die Arien! Der Leser wird unserm Urtheile darüber gar keinen Glauben beimessen, weil wir ihnen im Allgemeinen schon Einiges nachgeredet, — es sind aber Arien, grofs, lang, kurz, der Leser weifs schon. Wir beklagen hier den Komponisten am meisten, denn dazu konnte er am wenigsten thun, — hätte er nur eine gewifse Uniformität des Zuschnitts vermieden, und namentlich das regelmäfsig wiederkehrende lärmende Abschliefsen der gröfsern Stücke, bei dem wir gewifse Wendungen und Harmonien zu oft wieder hören, hätte er nur im Brennpunkt der Oper, wo Alpino der Blume seine Seele schenkt, und die Liebe preifst, diesen nicht in einer Polonaise singen lassen!

Wir sprechen es mit einem Worte aus, der Komponist hat sich zu sehr in einem unbestimmten lyrischen Ausdrucke gehalten, und den ohnehin matten und dünnen Stoff nicht mit dramatischem Leben zu durchdringen vermocht; er hätte mit derselben Musik zehn andere Opern auch versehen können. Wir begegnen nur den hergebrachten Formen, der herkömmlichen Ausdrucksweise, kein neuer Gedanke zündet uns, keine Kühnheit des schöpferischen Geistes, der mit starker Götterhand in die reiche Kunstwelt hineingreift, unbekümmert um das Erschrecken des Volkshaufens, überrascht uns, keine Eigenthümlichkeit tritt hervor, die uns und das Werk aus der Zeit, in der Weber und Spohr schrieben und gefielen, herausrisse, und durch das Ganze geht die verzehrende Weichlichkeit unserer Tageskunst, eine Monotonie eben aus Mangel an jener Freiheit und Eigenthümlichkeit, und jener glatte Wohllaut, der Niemanden verletzen will, aber nun auch zur Strafe Niemanden entzückt und hinreifst. Ein Succès d' estime wird dem gewifs werden, der mit so viel Rücksicht gegen Publikum, Dilettanten und Kenner zu Werke geht, der dem Ohre der heutigen Verzärtelung in solchem Grade schmeichelt, und der gewifs, das hoffen wir zu dem vorhandenen und dargelegten Talent des Komponisten, diesen Rücksichten in falscher Schonung manches Opfer gebracht und sich in Vielem verleugnet hat, — aber wem ist an diesem Succès d' estime gelegen! Es ist wahrhaftig in den Künsten mit der Achtung allein nicht gethan, wir wollen resolut lieben oder hassen, darum verletzt uns oder entzückt uns!

Und dies Karakteristische, Neue und Bedeutsame hätte der Komponist dem Dichter abverlangen können und sollen, der es nicht gebracht hat. Das Werk hat keinen bestimmten Karakter, keine bestimmte Färbung nach

irgend einer Zeit, irgend einer Gegend, irgend einem Zustande, oder irgend einer Idee. Die Dekorationen spielen zwar in Indien, aber jene stille selige Beschaulichkeit, das wahre tiefe Blumenleben, dem Alles in der Natur Antwort giebt und Rede steht, im Konflikt mit der ungeheuren riesigen Götterwelt, mit dem unermefslichen Walten unsichtbarer Mächte, vermittelt durch eine ehrfuchtgebietende Priestergewalt, wie es indische Dramen glaubhaft macht und belebt, tritt uns hier nicht entgegen, soll und kann es auch wohl nicht, weil noch sehr die Frage ist, wie wir Europäer in einer komponirten Sakontala uns gebehrden würden. Sehr anti-indisch ferner kommen uns die bösen Fürsten vor, die durchaus wüthen und hassen, wie ein Paar europäische tyrannische Opern-Bassisten. Eine Darstellung indischen Lebens scheint überhaupt weiter nicht im Plane des Dichters gelegen zu haben. Aber der Zauber, das Feenhafte, geben dem Werke gleichfalls den Karakter nicht, sie liegen zu sehr aufser dem Stücke, und sind nur dessen rohe Hebel; höchstens motiviren sie ein Paar effektvolle Veränderungen. — Die Handlung ist durchaus zu arm, eher eine Reihe von lebenden Bildern als eine Handlung, und fast nur aus einem Momente bestehend, der Verwandlung Maja's in eine Rose, diese Armuth liegt auch noch in der Schwäche der dramatischen Personen, denn jene beiden bösen Prinzipe rühren die nöthigen Hemmnisse auf eine zu gewöhnliche und ungeschickte Weise ein, als dafs sie uns als nothwendig und wahr ergreifen sollten, Janthe ist, bis auf jenen Moment, zu sehr blos leidend, als dafs in ihr ein Hebel der Handlung liegen könnte, sie mufs sogar eine grofse historische Arie singen in der sie den vor achtzehn Jahren erlittenen Verlust ihres Sohnes und die dahin schlagenden Gefühle darlegt; — Maja gar ist die pure Unschuld und Einfalt, und selbst Alpino, der Anlauf zum handeln nimmt, mufs sich Vieles gefallen lassen, und wird im wichtigsten Moment seines Anlaufs verdammt unter Rosen zu schlummern. Wie die Chöre handelnd eingreifen, haben wir bereits dargethan. Wer handelt denn? Niemand als etwa ein Unsichtbares, eine Abstraktion, das Wenige was vorgeht, geht vor in Folge eines Geisterverhältnisses und eines Geisterbeschlusses, die uns, ganz trocken in der Exposition erzählt werden, uns also, so aus unserm Bereiche liegend, nur wenig rühren und nicht viel angehen. Die Lösung geschieht durch eine andere Abstraktion, die Schenkung einer Seele, in sonderbarem Gegensatze zum mittelalterlichen Mythus der durch das Verkaufen einer Seele, freilich nur an den Gottseibeiuns, mit viel gröfserm Glücke den Knoten schürzt. Die guten, oft vortrefflichen Verse, die passende Vertheilung der Musikstücke, und manches auf guten scenischen Effekt Angelegte können dem Ganzen in der Hauptsache nicht frommen, und ersetzen nimmer jenes wahre Leben, jenes Offenbarwerden einer Idee in einer bestimmten fortschreitenden Handlung, jene individuelle Gestaltung der Personen, in denen allein ein ächtes Drama, mit oder ohne Musik, erblühen kann.

C. Klingemann.

Trois grands Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Composés par Cipr. Potter. Op. 12. Bonn et Cologne chez N. Simrock. Prix 24 Frs.

Sehr häufig findet man bei einem Trio nur eine Stimme dominirend und die andern beiden nur zur Staffage dienend; dies zeigt sich namentlich an der Masse von Trios fürs Pianoforte, in denen das Pianoforte fast alles, und die andern Instrumente fast gar nichts Wichtiges zu thun haben; sie müssen sich blofs begnügen, die Pianofortestimme zu unterstützen; wird ihnen alsdann einmal ein Solosätzchen zu Theil, so können sie sich schon freuen. Diese falsche Behandlungsweise der Trios hat ihren doppelten Grund: 1) die meisten Pianoforte-Komponisten kennen nur ihr Instrument und kein andres, wissen daher nicht für die andern zu schreiben; die Eitelkeit kommt nun auch noch dazu; nur ihr Instrument soll vorzüglich glänzen, die andern Instrumente müs-

sen daher in den Hintergrund zurück treten. Der zweite Grund ist der, dafs die Komponisten sich unter einem Trio nichts, als ein Tonstück denken, das von den Instrumenten gespielt wird, und deren eines Prinzipalstimme ist, und die beiden andern nur begleitende Stimmen sind. Diese Ansicht ist aber ganz unzulänglich; in einem Trio mufs eine jede Stimme gleichbedeutend sein, sie mufs ihren eigenthümlichen Karakter aussprechen; wer dies nicht bei seinen Kompositionen vermag, der unterlasse es Trios zu schreiben; er setze lieber Sonaten a quatre mains.

Beethoven und die andern Meister, die Trio's und Quatuors geschrieben, haben nie eine Stimme als Prinzipal und die andern als begleitend gebraucht, sondern eine jede Stimme hat ihren eigenthümlichen Karakter erhalten und ist ihm getreu geblieben. Nach dieser Einleitung gehen wir jetzt zur näheren Beurtheilung der obengenannten Trios über.

Herrn P. hat gewifs bei der Komposition der Trios auch die oben aufgestellte Ansicht geleitet, denn man sieht in den einzelnen Sätzen, dafs er jedem Instrumente sein Recht hat wollen wiederfahren lassen; hin und wieder ist es ihm auch recht gut gelungen, doch in andern Stellen leider nicht. Das erste Trio in Es hebt mit einem kräftigen Satze allegro maestoso an, der mit einem sehr schönen Mittelsatze wechselt, nach welchem dann einige Bravour Passagen folgen, die zuletzt wieder zu einem neuen Satze leiten, der ebenfalls gut gelungen ist, und der dann etwas variirt mit fleifsigen Läufen bis zum Ende des ersten Theils geht. Der zweite Theil modulirt nach Es-moll, geht dann nach B-moll und D-dur, dann noch durch mehrere andere Tonarten, die hin und wieder von der Haupttonart etwas entfernt liegen und kehrt dann fein säuberlich zur Haupttonart und zum Hauptthema des ersten Theils, nach Es-dur zurück, in welcher Tonart es dann auch natürlicher Weise, aber erst nach 6 Seiten, schliefst. Die einzelnen Themata sind gut durch geführt; doch ist das Ganze etwas zu breit angelegt; die Pianofortestimme des ersten Satzes zählt allein 15 eng-gestochene Seiten. Der zweite Satz Adagio $\frac{4}{4}$ in Es-dur hebt mit dem Piano Forte Solo an und wechselt mit den andern Instrumenten häufig konzertirend ab, dieser Satz, obgleich er auch zu lang ist, kann unbedenklich der gelungenste des ersten Trios gennannt werden. Das folgende Scherzo allegro assai erinnert sehr an Beethovens Menuetten und Scherzis in seinen Symphonien. Das Allegretto quasi Allegro mit welchem das erste Trio schliefst, verlangt einen tüchtigen Pianofortespieler, denn es ist der schwerste Satz aus dem ganzen Trio. Bei diesem Trio ist noch zu bemerken, dafs die Violin und Violoncellparthien auch durch Klarinette und Fagott besetzt werden können, zu welchem Falle die Stimmen dem Trio beigefügt sind. R. der dasselbe auf beide Arten probirt hat, findet dafs das Trio mit den Blaseinstrumenten weit interessanter klingt als mit den Saiteninstrumenten, was vielleicht auch nur in dem Reiz der Neuheit liegen kann.

Das zweite Trio in D-dur hebt mit einer leichten Introduktion $\frac{2}{4}$ Takt, an welcher dann erst das Allegro $\frac{4}{4}$ Takt folgt. Die Art der Behandlung ist dieselbe wie bei dem ersten Trio, doch hat es vor diesem den Vorzug dafs es bei weitem nicht so lang und dadurch nicht so ermüdend, als das erste ist. Der zweite Satz: Andante con moto, ist leicht zu spielen und nicht ohne Talent und Geschmack erfunden; der dritte Satz Scherzo, $\frac{3}{4}$ Takt so wie der vierte und letzte Satz Allegretto gracioso $\frac{6}{8}$ Takt sind wirklich sehr originell, doch leidet letztere wieder an zu grosser Länge. Das dritte Trio soll von Rechtswegen das beste sein, denn die beiden ersten sind nur Dilettanten, hingegen das letzte ist Beethoven zugeeignet. Jeder Künstler weifs den Werth seiner Arbeiten freilich am besten zu schätzen, doch scheint R. als wenn das erste Trio bedeutende Vorzüge vor dem letzteren hätte; es ist frischer, lebendiger, und eine Grandezza wechselt öfters seht überraschend mit einer Lieblichkeit ab, welche Abwechselung dem ganzen Trio einen eigenthümlichen Karakter giebt. Das letzte Trio soll wahrscheinlich in der Art des

grofsen Meisters geschrieben sein; durch diese Nachahmung kommen häufige Härten herein, und man merkt der Komposition zu oft an, dafs der Komponist sich bemüht hat, originell zu sein. Einzelne Sätze sind es auch wirklich, doch durch die hin und wieder etwas gesuchte Harmonie verlieren sie wieder den Reiz. Dies letzte Trio ist ganz wieder in der Form wie die beiden ersten gearbeitetet, und verdient eben so wie die andern, wohl empfohlen zu werden. Soll Ref. nun schliefslich noch ein Urtheil über alle Trios, und über das Talent des Komponisten fällen, so wird es folgendes sein: Herr Potter hat durch diese Trios bewiesen, dafs er ein Mann von sehr guten musikalischen Kenntnifsen, von Talent und Geschmack ist, der sich über den musikalischen Modetand zu erheben sucht, und der Komposition mit Eifer und Lust obliegt; wenn er daher auf diesem angetretenem Wege fortgeht, so kann die musikalische Literatur noch von ihm durch gehaltvolle Werke bereichert werden. Die Ausstattung ist sehr lobenswerth und der Preis nicht zu hoch; zu wünschen wäre nur noch, dafs die Soli's der andern Instrumente mit kleinen Noten über der Pianofortestimme hin und wieder bemerkt worden wären.

C. F. I. Girschner.

Rondeau brillant pour Piano seul par I. N. Hummel, Op. 109. Wien bei Haslinger. Preis 1 Gulden K. M.

Selbst in diesem kleinern Werke zeigt sich unser trefflicher Virtuos in seiner ganzen Eigenthümlichkeit und Würdigkeit, und erinnert, aus welchem Recht er durch die öffentliche Stimme und das Urtheil der Sachverständigen über seine Mitbewerber erhöht worden; ihm ist der Preis zugefallen für die überwiegende Tüchtigkeit seines Strebens.

Will man überhaupt Virtuosen in ihrem Wirken als Tonsetzer richtig erkennen, gleich entfernt von der Ueberschätzung, zu der sie die Menge hinreifsen, und von einer Herabsetzung, die die einseitige Erwägung höhern Schaffens leicht veranlafst: so mufs man die Werke von den reinen Schöpfungen wahrer Tondichter, die gänzlich ihre Persönlichkeit verleugnen, um ihre Idee frei und selbstständig in das Leben treten zu lassen, streng scheiden. Dem Virtuosen, der seinem eigensten und gehegtesten Berufe nach sein Kunstwirken an seine Person knüpft, wird diese nothwendig, also vorwurfslos, zu dem geheiligten Organ seiner ganzen Kunst. Ohne von dem Glanz und der Wichtigkeit dieser Bestimmung erfüllt zu sein, würde er nicht seinen Standpunkt erwählt, Anerkennung nicht erreicht haben; jeder Erfolg auch kettet sich an seine Persönlichkeit und führt ihn auf sie und das Gefühl ihrer Wichtigkeit zurück. Dieses Selbstgefühl ist aber ein gerechtes; das Publikum räumt dies dankbar für den gewährten Genufs ein, der schaffende Künstler gesteht es dem ausübenden Vermittler, der sachkundige Beobachter dem Vervollkommner der Technik, dem Vorgänger freier Wirkender gern zu.

Dieses herrschende Gefühl seiner eigenen Individualität und Stellung kann sich nun auch in den Produktionen der Virtuosen nicht verleugnen, oder vielmehr, es ist ihre vornehmste Veranlassung und ihr eigenster Inhalt. So giebt denn jeder Virtuos in seinen Kompositionen nichts, als sich selbst, er ist zugleich ein Schildernder und Gegenstand *); von diesem Gesichtspunkte nur scheinen die Werke aller zu fassen. In ihnen feiert vor allem jeder Tonsetzer dieser Klasse die Glanzerscheinung des Virtuosen; und was Nägeli von Hummel gesagt:

Schimmernd glänzt im Freudensaal
Heller Kronenleuchter Strahl.
Aus der Saitenspieler Chor
Tritt der Künstlerheld hervor.

Rührt die Saiten. Kühner Schwung! —
Hochgefühl! — Begeisterung! —
Schnell ergreift er wunderbar
Horchender Bewundrer Schaar.

Erndtet reichlich Dankeszoll,
Feiert lust- und wonnevoll
Auf dem Gipfel seines Glücks
Den Triumph des Augenblicks.

tönt uns aus den Werken aller Virtuosen wieder. Jeder zeigt sodann, was er im Satze ge-

*) Vergl. d. Ztg erster Jahrg. No. 33. S. 281 u. f.

lernt und an Virtuosität vor andern errungen; jeder gedenkt, dafs Musik auch die Bestimmung hat, das Ohr zu reizen und dem Gefühl sich einzuschmeicheln; jeder bekennt sich zu der besondern Weise, in der es eben ihm gelungen, seine Hörer zu gewinnen; was in allen diesen Beziehungen im Kunstwerke blos an einander gereiht ist, findet seine wahre innere Einheit zuletzt in der Persönlichkeit des Künstlers und wird auch wohl nur von dem ganz verstanden, der jenen selbst gehört und kennen gelernt.

Kaum ist aber wohl in gröfsern Orten ein Musikfreund zu finden, dem dieser Genufs an Hummel nicht endlich zu Theil geworden — sie alle erhalten auch in dem vorliegenden Werkchen ein Abbild des Bewunderten, der die Weihe seines Berufs wohl empfindet (erster Seitensatz, Seite 3 und 11) der in sicherm Virtuosenflug hinzustürmen und hinzureifsen sich freut (S. 4, 8, 12) nachdem er mit einschmeichelnden Weisen (erster und zweiter Seitensatz S. 6) für sich eingenommen und an die Macht der Tonkunst über unser Herz ahnend, ahnungerweckend erinnert, der wohlgeübt auch einen unbedeutenden Einschlag (Hauptsatz) zu interessantem Gewebe ausbreitet und die Gleichgültigkeit mit gaukelnder Leichtigkeit (S. 2, 10, 11) zu umscherzen versteht. So freuen wir uns an seinem Werke, wie an der feinen, lebhaften und freien Unterhaltung eines durchaus gebildeten Mannes — wenn auch nicht aus Erhebung, wie an dem geheiligten Worte des gottberufenen Dichters.

Feurigen, überbrausenden Jüngern der Tonkunst möchten Hummels feinanständige, künstlerisch-höchstgesittete Werke, besonders die neuern gearbeitetern, ein willkommenes Bildungs- und Beschwichtigungsmittel sein; bequemere in sich leichter befriedigte Gemüther können sich leicht dahin verirren, seine feine und reiche Bildung für die höhere Weise selbst anzunehmen. Den Virtuosen sei er und Moscheles mit seinen Etüden*) ein Vorbild, das sie von der jetzt eingerissenen Seichtigkeit zu besserer Kultur ermuntere.

Marx.

*) Herausgegeben bei Probst in Leipzig — vergl. No. 31. S. 247.

Veilchen von Helmina v. Chezy, komponirt von A. Sundelin. Opus 77.
Berlin bei Wagenführ. Pr. 7 Sgr. 6 Pf.

Eine artige Kleinigkeit, als Huldigung für Fräulein Schechner dargebracht.

Marx.

---

4. Berichte.

Der büfsende David von Mozart, Jubelmesse von K. M. v. Weber, aufgeführt in Berlin am 10. September.

In Berlin sind Kirchenmusiken so selten, dafs man es nicht wagen möchte, an ihrer Unternehmung zu tadeln, wenn nicht zu besorgen wäre, dafs das unterrichtete Publikum von gleich unterrichteten Sprechern in Unterhaltungsjournalen vollends irre geleitet, aus Fehlgriffen der Unternehmenden sich in Gleichgültigkeit und Vorurtheilen gegen die ganze Kunstgattung verhärtete. So ist es denn Pflicht, die Besucher der genannten Aufführung ernstlich zu erinnern, dafs sie nicht der Gattung der Kirchenmusik zurechnen, was ihnen diesmal unansprechend gewesen sein mufs. Leider hat sich zu viel vereinigt, um den Eindruck — mindestens zu schmälern.

Die Wahl des mozartschen Oratoriums scheint ihr Motiv blos in der Erwägung gehabt zu haben, dafs man dieses Werk hier noch nicht gehört — eine Erwägung, die nur dann einiges Gewicht hätte, wenn zahlreiche Aufführungen geistlicher Werke das hiesige Publikum mit allem Ausgezeichneten bekannt machten, was doch sogar nicht der Fall ist. Wollte man dennoch die Neugier nach einem unbekannten Werke benutzen, warum dann nicht das neueste, Beethovens Messe, wählen zu dessen Aufführung sogar längst schon der vornehmste äufsere Anlafs vohanden ist? Freilich studirt sich „David“ und Webers Messe leichter; aber es wäre doch arg, wenn Berlin sich irgend einem würdigen Unternehmen nicht gewachsen erklärte. Und warum, wenn Beethoven ungeachtet hohen Willens uns versagt wird, nicht eines der vielen ältern Werke wählen, die den Berlinern eben so unbekannt und so weit trefflicher sind, als Mozarts frühe und kühle Arbeit? — Auch Webers Messe hat nur den beliebten neuen Namen vor so vielen tiefern, andachts- und kunst-

vollern Werken grofser Meister voraus. Oder meint man gar, die hochverdienten zu ehren, wenn man Werke von ihnen hervorzieht, zu denen sie offenbar und geschichtlich nachweislich nur durch äufsern Anlafs, nicht durch innern wahren Beruf bestimmt worden?

Auch die Aufführung unter Direktion des Herrn Kapellmeisters Seidel war nicht lobenswerth; der Chor war in Verhältnifs zu den Instrumenten zu schwach, das Tempo fast überall zu langsam und die Präzision und Richtigkeit oft so vernachläfsigt, dafs einmal sogar Dur und Moll in seltsamem Vereine miteinander gingen.

Schade, dafs die gute Absicht des Herrn Grafen von Brühl, der die Kirchenmusik veranlafst hat, nicht nach besserm Rathe ausgeführt worden.

Marx.

5. Allerlei.

(Nachstehende Einladung ist der Red. in Abschrift, nicht aber in amtlicher Aus- und Zufertigung zur Bekanntmachung zugesandt worden. Mit Vergnügen unterzieht sie sich diesem Verlangen, bemerkt aber dabei, dafs in der für dergleichen Gegenstände bestimmten ersten Rubrik „Amtliches“ nichts aufgenommen werden kann, was nicht in amtlicher Form aus- und ihr zugefertigt worden ist.) D. Red.

Die vierte Klasse des königlich niederländischen Instituts von Wissenschaften und schönen Künsten macht hiermit bekannt, dafs sie (da auf die Preisaufgabe, welche Verdienste sich die niederländischen Tonkünstler vom 14. 15. und 16. Jahrhundert erworben haben, keine genügende Antwort eingekommen ist) beschlossen und in ihrer öffentlichen Sitzung am 29. November 1826 angezeigt hat, diese Frage zu wiederholen. — Sie lautet:

„Welche Verdienste haben sich die Niederländer, besonders im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert im Fach der Tonkunst erworben? und in wie weit können die Niederländischen Tonkünstler von der Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einflufs auf die Musikschulen gehabt haben, welche sich kurz nachher in Italien gebildet haben?“

Die Beantwortung kann in holländischer, deutscher, französischer, italienischer oder englischer Sprache abgefafst sein, mufs aber mit einer andern Hand, als die des Autors, geschrieben sein.

Sie mufs vor oder auf den ersten März 1828 frachtfrei eingesandt sein an den Sekretär der vierten Klasse, im Gebäude des Instituts auf dem Kloreniersburgwal, zu Amsterdam wohnhaft.

Der Preis für die gründlichste Beantwortung ist eine goldene Medaille mit dem gewöhnlichen Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, nämlich 300 Gulden holländisch.

Die eingesandten Antworten müssen mit einem Motto oder Zeichen bemerkt sein, welches Motto oder Zeichen sich auch auf einem versiegelten Zettelchen befinden mufs, worin der Name, Rang und Wohnort des Autors geschrieben ist.

Die Bekanntmachung des Urtheils der Klasse wird in der öffentlichen feierlichen Sitzung der vierten Klasse im Jahr 1828 geschehen. Die bekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Klasse, und der Autor vermag auf keine Weise durch den Druck hiervon Gebrauch zu machen.

Im Fall keine Zurückgabe einer nicht bekrönten Antwort verlangt wird, soll das versiegelte Zettelchen, worin der Name des Autors geschrieben ist, verbrannt werden, und die Klasse wird damit handeln, wie sie es gut finden wird.

Amsterdam, den 12. März 1827.

Jacob de Vos Willemsz,
Sekretär der vierten Klasse des Königlich Niederländischen Instituts.

An die Redaktion der Berliner musikalischen Zeitung.

Druckfehler.

No. 34 S. 270 in der Anmerkung steht: „Formenlehre.“ Sollte eigentlich heifsen: „Form,“ weil ich nicht beabsichtige eine Formenlehre zu schreiben.
No. — S. — Zeile 8 von unten „Lage“ statt „Länge.“
No. 35 S. 279 Zeile 2 von oben steht G-dur statt C-dur.
No. 36 S. 287 Zeile 20 von unten statt: in die Dominante As-dur, lies von As-dur.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 26. September — Nro. 39. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Hamann noch einmal.

Ein Paar Bemerkungen zu Nr. 30. der Zeitung.

Der Unterzeichnete ist von mehrern Seiten um eine Erklärung über Hamanns Apostrophe an das Publikum angegangen worden und mufs solcher Auffoderung gehorsamen, obwohl er lieber gesehen, wenn jeder Leser jenes Wort Hamanns so oft hätte lesen und erwägen mögen, bis er selbst die für ihn fruchtbarste Anwendung erkannt und durch und durch empfunden hätte. So nur gedeihen besonders Hamanns Schriften zu vollem Segen; für Andere oder Alle sie kommentiren, könnte wenigstens eine vornehmste Eigenheit ihres Verfassers verhüllen. Es hat nämlich kaum ein Schriftsteller das Wort so hoch und karg gehalten, als Hamann, der jedes entbehrliche spart und jedes nöthige mit der ganzen Hammerkraft seines Geistes setzt, der leicht auf einem Bogen den Kern jahrelangen tiefen Denkens und Empfindens darbringt, der in jeder seiner Reden, eigentlich in seinem ganzen Leben und Wirken, ein so enggeschlofsenes Ganze hinstellt, dafs man es besser in dieser Ganzheit auffassen, als in Einzelheiten auflösen und kommentiren lassen mag. Das Letztere will daher auch der Unterzeichnete nicht auf sich nehmen, und in jenen Auffoderungen nur die Frage hören: mit welchem Fug — für welche Leser jener Aufsatz in diesen Blättern eingeführt worden?

Hamann hat sein Wort an das Publikum gerichtet, — an „Niemand den Kundbaren," von so vielen Berufenen und von so wenigen Gekannten, — an diese unbestimmte Gröfse, die ihren Namen = X erhalten, damit man alle unbestimmbare Einzelheiten zusammenfasse — dessen unbestimmte Masse gleich dem Bel zu Babel denen selbst zum Schreckbild und Götzen wird, die sie sich aus Erz und Lehm zusammengehäuft haben. Seine Rede wird demnach zunächst dem Publikum an das Herz zu legen sein, mit welchem Namen wir (um das Schwankende zu fixiren) die Menge der Empfangenden im Gegensatz zu den Spendenden bezeichnen. Wir alle gehören daher hier oder dort zum Publikum, anderswo hoffentlich zu den Spendenden; der Musiker zum Publikum des Malers, des Staatsmanns, des Kriegers, diese zum Publikum des Musikers; und so erblickt sich jeder irgend Thätige und Theilnehmende in dem, was er thut, in dem, was sein Werth und seine Ehre ist, als Schaffender — hingegen in dem, was ihm mangelt und Bedürfnifs ist, als Empfangender, als einer aus dem Publikum. Was also hier der Musiker gegen sein Publikum auszusprechen hat, ist nichts weniger als eine Anmafsung; denn es gilt zugleich als das Bekenntnifs seiner Schuldigkeit als Publikum anderweit Spendender — wir handeln um gegenseitiges Recht und Verpflichtung.

Nun sieht sich aber der Musiker (wie anderswo andere Künstler) von einem etwas revolutionären Publikum umgeben, und diesem sei vor allen Hamanns Wort empfohlen. — Welcher Tüchtige wird sich in seinem Fach unter die Lehre und Zucht des Unkundigen

geben? Der Oekonom, der Kaufmann, der Arzt, würden es sehr sonderbar finden, wenn der Musiker sie weisen wollte, wie sie den Acker bestellen, den Einkauf machen und die Kranken heilen sollen; sie aber haben selten Bedenken, über Kunst und Kunstwissenschaft zu richten, rechnen es noch hoch an, wenn sie ihren Ausspruch mit Bescheidenheitsformeln von „individuellem Geschmack, natürlichem Gefühl“ und ähnlichen Ausdrücken verhüllen, die zuletzt nichts, als die Unzulänglichkeit der Bildung für diese Gegenstände und die Unbestimmtheit der Auffassung und Erkenntnifs kund geben. Wer nun in irgend einem Fache tüchtig ist, besinne sich der Zeit und Mühe, die er dazu aufwenden müssen, und lerne aus der Geschichte aller grofsen Künstler, wie sie alle bei entschiedenen Anlagen, bei eisern festhaltendem Willen das halbe Leben zugebracht haben, ihrer Aufgabe mächtig zu werden, und wie selbst damit nur wenige zu vollem Bewufstsein und Urtheil gelangt sind. Welchen Beweis vom Dasein dieser Anlagen, welchen Nachweis von Kunststudium vermöchte denn das Publikum darzulegen? Kennt der Kaufmann, der Rechtsgelehrte, der Kriegsmann die Theorie der Tonkunst in ihrem Umfange? Die Organisation eines Kunstwerkes, ihre Bedeutung und Nothwendigkeit? Ueberblickt er das bisher Geschaffene und erkennt den Zusammenhang und die Bedeutung des Vorhandenen, die Angemessenheit jeder einzelnen Erscheinung, und die Nothwendigkeit ihrer Folge in Volksgeist und Volksbildung? Weifs er und fühlt er in sich, was noch zu thun und zu lösen ist, wohin das Begonnene führen wird, welche Frucht die unbekannte Blüte verheifst? —

So ernstlich will man es freilich selten genommen haben; und es wäre ungerecht, den lobenswerthen Antrieb zu jenem Excefs des Publikums zu übersehen: es ist der Drang wachsender Erkenntnifs, der in der Form des Urtheilens nur bestimmter zu fassen, nur sich selbst emporzuarbeiten sucht und der daher auch an unserm, allen andern vorstrebenden Volke vielmehr zu Freude und Ehre, als zum Vorwurf sichtbar wird. Das Gute an der Sache achtend, sind wir aber um so dringender aufgefodert, die Ausartung warnend blos zu stellen; nicht Künstler und Kunst, sondern das Publikum, jeder Fehlende aus seiner Mitte büfst es, wenn er jenen Trieb zu fassen mit dem Berufzu entscheiden verwechselt und sich damit dem Einflufs der Kunstwerke, der fördernden Belehrung verschliefst. Selbst der vermeintliche kleine Triumph der Eitelkeit, der so theuer erkauft werden soll, mufs sich in ein demüthigendes Bewufstsein verkehren; man beobachte das Schaffen derer aus dem musikalischen Publikum, die sich gedrungen meinen, in Unterhaltungsblättern über die ihnen fremde Kunst zu reden. Unter der Autorität einer Redaktion, die sich nie als eine musikkundige hat darstellen mögen, ergehen sich Ungenannte, ohne Bürgschaft als die doppelte Anonymität, in unbegründeten (der Mangel an Raum — verbietet Beweisführung) Aussprüchen, die selbst im Munde sonst geistreicher, hier aber unberufener Männer zu ewig wiederkehrenden Gemeinsprüchen werden müssen und nicht blos den Redenden im Auge jedes Unterrichteten blosstellen, sondern auch leicht zu der Uebereilung verleiten, alle Erörterung für ein blofses Hin- und Herreden zu halten, damit aber sich selbst nöthiger Belehrung zu entziehen und der Seichtigkeit in die Arme zu werfen. Welche Zeichen thut je dieser Theil des Publikums, Glauben zu verdienen? Zu ihm spricht Hamann: „Du mufst alles wissen und lernst nichts, du mufst alles richten und verstehst nichts.“ —

Was könnte man jedoch dem Publikum Schuld geben, das nicht auf die Künstler zurückfiele? Was hat und ist das Publikum, das nicht von diesen ausginge? Und was kann es ohne sie werden? Wir können der Bedürftigkeit nicht erwähnen, die das Publikum in seinem Verhalten gegen Kunst und in den Versuchen seiner Sprecher offenbart, ohne daraus die Mahnung an unsere Ver-

pflichtung zu seiner Förderung zu vernehmen; jeder Mangel im Publikum ist nur der Zeuge einer Versäumnifs der Spendenden. Das Publikum von Berlin und andern Orten wäre nicht gegen ernste und ältere Musik so gleichgültig, neuen Ideen und Kunstwerken so verschlossen, vom Wesentlichen so auf das Aeufsere gewendet, vom Ganzen so abfallend und an Einzelheiten so klebend: wenn nicht Künstler und Kunstgelehrte in alle dem vorangegangen waren; das deutsche Publikum hätte sein Interesse nicht fast ausschliefslich den armen ausländischen Spielereien zugewendet, wenn die Künstler dem vaterländischem Sinne sich treu zu erhalten gewufst; die Unkundigen hätten sich nie bewogen gefühlt, das Wort zu nehmen und jedem auftauchendem Irrthum als falsche Lehrer zu fröhnen, wenn nicht die Berufenen und Verpflichteten das allgemeine Bedürfnifs verkannt und versäumt hätten.

Dies alles wird anders und besser werden; was die Vorgänger nicht vollenden können, übernehmen willig die Nachfolgenden als ihre Schuld und Pflicht. Dazu ist aber vor allem zweierlei noth. Es mufs immer allgemeiner erkannt werden, was zu thun ist — es mufs jeder seine Aufgabe fassen — und: es mufs jeder sein Verhältnifs zu dem Publikum erkennen und festhalten.

(Schlufs folgt.)

3. Beurtheilungen.

L' Amabilità, Adagio espressivo per il Pianoforte da C. G. Reissiger, Op. 44. Dresda*), presso G. Paul. Pr. 8 Gr.

Wozu einem Adagio einen so ausgesuchten Namen? Wozu überhaupt solcher Namen? Herr Reissiger hat viel bessere Sachen geschrieben, als die obige Komposition; sie scheint mehr ein Gelegenheitsstückchen als ein Erguſs einer hohen poetischen Eingebung zu sein. Freunden und besonders denen, die leichte musikalische Lektüre lieben, ist übrigens diese Amabilità wohl zu empfehlen, denn eine ansprechende Melodie, wie sie allen Kompositionen des Herrn R. eigen ist, und eine gute und interessante Harmonie geben der Amabilità doch einige Liebenswürdigkeit. Zu bemerken ist noch, dafs das Tempo mehr Andantino con moto als Adagio zu nehmen ist. Stich und Papier sind vorzüglich zu nennen. —

C. F. J. Girschner.

*) Diese italienische Stadt liegt in Deutschland, wie man auch an dem italienischen Titel des dort erschienenen Werkes sehen kann.

Der titelgelehrte Korrektor.

Serenade de L. van Beethoven. Oeuvre 8. Arrangée pour Piano et Violon ou Flûte par A. Brand.

Mayence chez B. Schott. Prix 2 Fl.

Ein Jugendwerk des verewigten Beethoven, in andre Form gebracht, und so dem gröfseren musikalischen Publikum zugänglicher gemacht. Herr Brand ist bereits als geschickter Arrangeur namentlich Beethovenscher Kompositionen vortheilhaft bekannt, und bewährt sich in diesem Arrangement auf's Neue. — Ist die Serenade gleich eins der ersten Werke des verewigten Meisters, so spricht sich doch darin ein Geist aus, der jeden Musiker auf die folgenden Kompositionen aufmerksam machen mufste; hat daher dieses Werk auch nicht so sehr viel zu Beethovens Ruhme beigetragen, so ist es doch interessant zu sehen, wie Beethoven auch erst nach und nach zu jener Höhe sich emporgeschwungen hat, auf welcher er jetzt als klassisches Vorbild dasteht. Angehenden Komponisten kann dies zur Beruhigung dienen; sie sehen daraus, dafs auch Beethoven nicht gleich ein grofser Meister gewesen, sondern dafs er es erst durch vieles Arbeiten und fleifsiges Studium der Kunst geworden ist.

C. F. J. Girschner.

4. Berichte.

Berlin, d. 23. September 1827.

Der Maurer von Auber im Königstädter Theater.

Nur um der neuen Mitglieder der Oper, des Fräuleins Sabine Bamberger und

Herrn Wiedermanns zu gedenken, die beide gute Aussichten auf künftige Leistungen eröffnen, sei vorläufig dieser Handwerkeroper gedacht. Die darin dargestellten Professionisten stehen hinter dem neuen Pariser Orpheus nicht wenig zurück; was künftig weiter zu besprechen sein wird.*)

Marx.

Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist **) von A. Wendt.

(Als Fortsetzung meiner Mittheilungen über die Oper in Leipzig.)

Unter den Wiederholungen deutscher Opern auf unserer Bühne war auch die des Berggeistes. Da ich über denselben in diesen Blättern noch nicht ausführlicher gesprochen, so benutze ich die Gelegenheit, dies jetzt nachzuholen. Der wackre Meister, der als Virtuos ersten Ranges und als gediegner Instrumentalkomponist so bedeutend in die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland eingegriffen, hat dieses Werk seiner immer mehr anerkannten Jessonda nachgesendet. Jenes nicht verkannte Verdienst und die Liebe, mit welcher er sich der dramatischen Gattung zu widmen fortfährt (obgleich sein Faust — nach unserem Ermessen das frischeste und kräftigste Werk, was er für die Bühne lieferte — ungeachtet des Mangels an guten Nationalopern noch immer nicht auf einigen der gröfsten deutschen Bühnen Zutritt erhalten hat) endlich der Wunsch, etwas zu genauerer Würdigung der neuesten Leistungen in dem Gebiete der dramatischen Musik beizutragen, fodert uns auf, von diesem neusten Werke Spohrs etwas genauer zu sprechen. Ohnedies greift jenes Vornehmthun in der Kritik allzusehr um sich, welches mit ein paar flüchtigen Worten den Werth eines Kunstwerkes zu bestimmen meint, das Sinn und Fleifs des Künstlers auf lange Zeit in Anspruch nahm; und Vorurtheile für oder gegen den Urheber eines solches Werks machen sich jetzt um so mehr geltend, je weniger der nach Zerstreuung jagende Haufen Zeit zu haben glaubt, sich einem Werke aufmerksam hinzugeben, und je mehr auch wirklich jene leidige Zerstreuungssucht die unbefangene Aufmerksamkeitder Hörenden geschwächt und selten gemacht hat.

Aber, könnte man fragen, arbeitet eine Oper nicht selbst dieser Zerstreuung in die Hand, welche mit einem solchen Pomp von Scenerie und Dekorationen auftritt, wie dieser Berggeist; und kann ein Komponist, der seine Kunst einem solchen Zauberstoffe leiht, auch wenn er vollkommen leistet, was er soll, auf eine ungetheilte Aufmerksamkeit Anspruch machen? Hab' ich doch manchen unbefangenen Laien nach Aufführung jener Oper in Leipzig, wo die Erscheinungen der Pflanzen-, Berg-, Luft-, Wasser- und Feuergeister in den verschiedensten Feuern, die unterirdischen Säle und Wundergrotten Alles in Erstaunen setzten, und das bisher auf der Bühne Gesehene aus der Erinnerung verdrängten, fast verblendet und betrübt ausrufen hören: ach wenn man das doch Alles auf ein Mal mit den Sinnen fassen könnte!?

Allerdings mufs man, ist einmal die Gattung zugegeben, auch das zugeben, was wesentlich in der Gattung liegt, und wohin sie führen mufs. Es giebt ein Zuviel, aber es wird sich nur nach der Auffassungskraft bestimmen, die, wie ja die Geschichte der Oper bestätigt, in verschiedenen Perioden einen verschiedenen Umfang hat. Wenn sich nun die Musik der bunten Mannichfaltigkeit hingiebt, welche ein romantisches Zaubermährchen in sich tragen kann, so macht sie sich dadurch auch von der dramatischen Ausbildung dieses Stoffs und deren Wirkung in gewissem Grade abhängig. So scheint z. B. das schnellere Fortschreiten der Begebenheit, welches ein solcher Stoff verlangt, eine ausgeführtere Behandlung der Musikstücke zu verdrängen, und eine gröfsere Kürze und Leichtigkeit der Behandlung zu fodern. Auch kann die Musik selbst bei innerer Vortrefflichkeit, so lange die scenische Maschinerie noch mit dem Reize der Neuheit überwältigend auf die Menge wirkt, im Schatten stehen. Was aber jener Zerstreuung immerfort entgegenwirkt, und, je mehr der Reiz der Neuheit von jenen Wirkungen der Maschinerie und von der scenischen Ausschmückung abfällt, auch immer mehr erkannt wird, das ist: die eindringende karakteristische Kraft, welche den mannichfaltigen, durch die Handlung herbeigeführten Situationen ihr volles Recht giebt, und die Einheit, welche dieses Mannigfaltige in einem höhern Karakter umfafst, und es so zu einem vollkommen selbstständigen Werke erhebt. Hieraus lassen sich nun wohl die Folgerungen ziehen, dafs je bunter und mannichfaltiger der Stoff einer Oper, desto gröfser auch die von der Musik gefoderte Mannichfaltigkeit sein soll, und je gröfser diese, desto schwerer es auch ist, diese Mannigfaltigkeit durch höhere Einheit zusammenzuhalten; weshalb die Schwierigkeit einer romantischen Zauberoper gerade die der einfachen heroischen Oper entgegengesetzte zu sein scheint. Dort ist die schwere Aufgabe,

---

*) Vergl. über denselben Gegenstand der Ztg. 3. Jahrg. No. 14. S. 107. u. f. D. Red.

**) Vergl. über denselben Gegenstand d. Ztg. 3. Jahrg. No. 42 S. 334. D. Red.

die Mannigfaltigkeit zur Einheit zusammenzufassen; hier ist mehr die Aufgabe, den einfachen Stoff zur anziehenden Mannichfaltigkeit auszubreiten und zu entwickeln, was durch die innere Ausbildung der einzelnen Situationen geschieht. —

Um nun davon die Anwendung auf Spohrs Berggeist zu machen, wollen wir erst auf dasjenige einen Blick werfen, was der Dichter ihm dargeboten hat. Die unterhaltende Fabel vom Rübezahl, der in dem schlesischen Riesengebirge haust, ist wenigstens aus Musäus Darstellung bekannt, und es ist zu verwundern, dafs die Dichter oder Textmacher der Zauberopern nicht früher darauf verfallen sind, diesen ergiebigen Stoff für die Bühne zu bearbeiten. Nachdem aber einmal der Satan sich mit Glück als Jäger in der Wolfsschlucht gezeigt hatte, konnte es nicht fehlen, dafs man auch in die Erde herabstieg, und die Geister der Gebirge heraufbeschwor. Die neuen Opern: Rübezahl von Marsano, mit der zum Theil gefälligen, zum Theil unbedeutenden Musik von Würfel, der Bergkönig von einem Unbekannten mit Musik von Lindpaintner, und endlich Georg Dörings Berggeist, von Spohr komponirt, haben diese Tendenz; aber nur die erste und die letzte brauchte die Fabel vom Rübezahl. Die erstere nennt ihn mit Namen, und man erwartet daher den alten neckenden Kobold nach der Sage konterfeit zu sehen; aber vergebens. Er erscheint zwar in einigen Verkleidungen; aber in ihm ist nichts von jener eigenthümlichen Laune, die den Alten kleidet. Er greift in ein ganz gewöhnliches Verhältnifs ein. Marie, ein Landmädchen, das dem Willen ihres harten Vaters zufolge einen albernen Bauerburschen heirathen soll, entflieht, um diesem Schicksale zu entgehen, in den berüchtigten Wald, und fleht daselbst den Rübezahl (im II. Akt) in einem förmlichen Gebete an, sie zu schützen. Dieser nimmt sie in seinen Zauberkreis auf, und läfst sie nur nach einer starken Prüfung, indem sie selbst vor seinem (fast ernst gemeinten) Liebesantrage flieht, wieder los. Der unterdessen zur Besinnung gekommene Vater giebt sie nun dem jungen Jägersmann, den sie liebt, und welcher während ihres Aufenthalts bei Rübezahl von diesem ihr bald genähert, bald aber wieder entfernt gehalten worden war. Rübezahl steht zum Schlufse im bunten Feuer auf der Schneekoppe. Der alberne Bräutigam, welcher von den Geistern in Zigeunergestalt gefoppt wird, geht leer aus.

G. Döring dagegen hat die Sage vom Rübezahl benutzt, aber aus ihm selbst einen Berggeist gemacht, und daran klug gehandelt, in so fern er sich so der schwierigen Aufgabe entzog, den neckenden Geist dramatisch aufzuführen. Diese der Sage ungünstige Veränderung scheint jedoch auch mit der jetzt gewohnten Einrichtung eine Oper zusammenzuhängen. Man braucht bekanntlich sowohl der Abwechselung der Stimmen wesen, als um ein Ensemble von Stimmen zu bilden, zu einer Oper wenigstens einen Sopran, einen Tenor und einen ernsten Bafs als Hauptpartien. Rübezahl spielt in der Sage eine Hauptrolle, man ist daher auch geneigt, sie ihm in der musikalischen Ausführung zuzugestehen; da nun der Tenor dem Stoffe zufolge schon mit dem geprüften Liebhaber besetzt ist, so fällt dem mächtigen Geist damit leicht die Partie des serieusen Basses zu. Dies bestimmt denn auch seine Haltung im Drama. Nun wird nicht viel fehlen, dafs er nicht etwas von der Art eines gewöhnlichen Operntyrannen annehme, wenn er sich auch am Schlufs auf irgend eine Weise rühren läfst. Dafs dies so sein müsse, ist nicht einzusehen; wohl aber, dafs es leicht so werden wird, wenn man sich an das Gewöhnliche hält.

Jetzt betrachten wir, wie der genannte Dichter diesen Stoff bearbeitet hat. Den ersten Aufzug eröffnet ein Chor der Erdgeister, welche die Erze bereiten. Einer dieser Erdgeister, Troll, der Arbeit und des Geisterlebens müde, sehnt sich nach der Menschen bunter Lust in Erinnerung der glücklichen Tage, die er einst unter ihnen verbracht hat. Mehrere versammeln sich um ihn und bitten ihn, diese Lust zu schildern; was er auch thut. Auf die Frage, welches diese Macht sei, die das Menschenleben so verschöne, sagt er: die Macht der Liebe. Bei diesen Worten erhebt sich der Berggeist, der bisher im Hintergrunde still und unbewegt gesessen: „Ha, welches Zauberwort weckt mich aus düstern Träumen“ und es erfüllt ihn mit dem Hören dieses Worts die Ahnung unbekannter Wonne. In der That sehr sinnig gedacht; nur dafs man nicht begreift, warum der Diener von diesen Dingen mehr weifs als der Herr. Darauf fragt der Berggeist seinen Diener weiter, was jenes Wort bedeute; Troll meint, nur Erfahrung lehre das Glück der Liebe kennen. Jener entschliefst sich daher es zu prüfen und führt sogleich den Entschlufs aus. Alles drängt ihm nach; nach oben. Die zweite Scene zeigt uns fröhliche Vorbereitungen zur Hochzeit Alma's mit dem als Sieger aus dem Kampfe zurückkehrenden Fürsten Oskar, wobei die geweckten Erdgeister schon ihren Spuk zu treiben anfangen. Alma erscheint; sie erwartete mit Sehnsucht den Geliebten. Er kommt; sie sinken sich, in der Wonne des Wiedersehens, einander in die Arme. Der Vater segnet sie; der Priester harrt am Altare. Aber Alma bittet um einen Augen-

blick Aufschub, um dem Orte heiliger Erinnerung in ungestörter Einsamkeit des Abschieds Zähre zu weihen; was voraussetzt, dafs sie ihre Heimath sogleich verlassen soll. Es scheint ein wenig zu empfindsam, in dem Augenblicke, wo man den langentbehrten Geliebten wiedersieht und fest mit ihm verbunden werden soll, einen Augenblick Einsamkeit zu wünschen, um sich seiner zu erinnern. Es bedurfte jedoch nur eines hinzutretenden geringen Motivs, um das Bleiben Alma's an dem unheimlichen Orte besser zu entschuldigen. Jetzt dringen die Erdgeister hervor und umstellen sie immer mehr. Der Berggeist erscheint selbst; sie sucht vergeblich sich loszuwinden. Der Vater und der Geliebte erscheinen auf ihr Rufen; sie drohen vergeblich, der Geist reifst sie in Blitz und Donner mit sich fort. Hier schliefst der erste Akt. —

Im zweiten Akt erblicken wir Alma in dem unterirdischen Felsengemach; den Berggeist, der sie zu trösten sucht, zu ihren Füfsen. Sie beschliefst, sich zu verstellen, fodert von ihm, ihre Lieben auf Erden zu sehen. Der Berggeist schwingt seinen Hammer; Wolken erscheinen und Troll bringt ihr von oben Blumen herunter. „In jenes Wolkenspiels geheimnifsvoller Hülle, spricht er, erzeugend wirkt der Weltgeist. Nimm eine Blume und schleudere sie in jene Dünste, den Namen nenne des ersehnten Bildes; schnell vor dir steht dann die befreundete Gestalt.“ Sie thut es, und verlangt ihre Freundin Ludmilla zu sehn — nicht Vater und Bräutigam, die hier natürlich der dramatischen Entwickelung wegen nicht vorkommen durften; — denn sagt sie — entweihen will ich nicht durch des Zaubers räthselhaften Ruf der Natur, des Herzens heilige Bande. Die gerufene Gestalt erscheint, aber kalt und empfindungslos, so auch die Gestalten ihrer andern Dienerinnen, die sie auf gleiche Weise herbeiruft. Mit Wehmuth klagt dies Alma dem Berggeiste. Dieser weifs ihr nichts Tröstliches zu sagen, als die Worte: „nur der Himmelsgeist giebt des Geistes Himmelsfunken! Blühn, Vergehn ist ja auch der Menschen Loos. Wolltest du erkennen nur, wie im Innern heifs und heifser mich die Liebesmacht verzehrt!“ Er fodert sie dann auf, ihn zum Feste, das die Diener seines Reichs bereitet, zu begleiten. Troll hält sich an Ludmilla's Gestalt, als diese aber von Liebe nichts wissen will, beschliefst er, sich jenes Wesens Urbild herbeizuholen. Nach diesem kleinen Intermezzo, dem es, wie der Gestalt des Troll überhaupt, etwas an komischer Laune fehlt, sehen wir den verstörten und unruhigen Oskar, der den Raub der Geliebten beklagt, und sie kühn aufzusuchen gelobt. Der Vater nimmt trauernd von ihm Abschied. Das unterirdische Fest, bei welchem Erd-, Wasser-, Feuer- und Luftgeister erscheinen, beginnt; alles huldigt der Schönen; doch die Blumengestalten gerathen in die Nähe der Feuergeister — und verwelken. Durch diesen schlimmen Zufall wird das Fest zerstört. Alma ist erschreckt und beunruhigt; der Berggeist erwiedert ganz ruhig: Feuergeist hat sie verletzt! Weltgeist nimm sie mild zurück! Troll, der hier wieder erscheint, ohne dafs man erfährt, ob er seinen obigen Entschlufs schon auszuführen gesucht, und warum er gegen seinen Herrn operirt, tröstet heimlich Alma, und verspricht ihr bald Trost und Hoffnung zu bringen. Auch der Berggeist, da er die Verwirrung sieht, beklagt sich endlich über sein Mifsgeschick. Die verschiedenen Klassen der Elementargeister aber singen ungestört das Schlufslied dieses Akts, durch den die Handlung wenig vorgerückt ist.

Im Anfange des dritten steht dieselbe noch still. Alma tröstet sich mit Trolls Verheifsung. Der Berggeist erneuert seine Liebeserklärungen. Alma von Troll heimlich berathen, fodert neue Blumengestalten. Der Berggeist verspricht ihren Wunsch zu erfüllen. Als er abgegangen, führt ihr Troll die verborgen gehaltene Freundin Ludmilla zu; beide sind entzückt sich wiederzusehen. Ludmilla sucht den verliebten Erdgeist durch Versprechungen zu gewinnen, beide zu befreien und nach oben zu führen. Nun denn, ruft er, es sei! der Liebe zu Gefallen werd' ich ein Mensch, heirathe dich! nnd nachher:

Liebesketten trag ich jetzt,
Müd' bin ich des Geisterseins,
Werde nun mit Fleisch und Bein
Bald ein fröhlich Menschenkind.

Der Vf. des Worts über die romantische Oper u. s. w. in diesen Blättern (Nr. 42. 1826) hat Recht, wenn er sagt, dafs so etwas bei den Zuhörern keinen Glauben gewinnen könne, die ihre Augen haben, wenn auch gleich daraus kein allgemeiner Schlufs gegen die Anwendung der Geisterwelt in der Oper gezogen werden darf. Der Berggeist unterbricht das Wort, er findet Ludmillen, Troll wendet seinen Zorn ab, und räth Alma heimlich, ihn zu entfernen. Sie fodert nun, dafs er die hervorgezauberten Blumen zähle, und entflieht mit Troll und Ludmilla, als er dies zu thun weggegangen ist. In der folgenden Scene zählt der Berggeist die Blumen; unruhig und ungeduldig beginnt er vergeblich immer von neuem zu zählen, und giebt endlich das unwürdige Geschäft auf; da wird ihm der Verrath von seinen Geistern gemeldet; im Zorn eilt er fort. In der folgenden Scene erscheint Oskar, Almas Geliebter noch einmal um die Geliebte klagend; da naht die Fliehende, beide sinken einander in die Arme; indem sie noch verweilen, überrascht sie der

Berggeist zürnend; sie erwarten ihr Schicksal. Da zeigt sich ein Mondschein am Horizonte, der immer stärker wird. Der Berggeist ruft:

Ha, was seh' ich? Urgeist mahnst du
Mich in dieses Mondscheins Glanze
An der Geister heil'ge Pflicht?

und dann: Ich erkenne! Prüfen wollt' ich
Ob für Geister Liebe sei?
Mich berückte Erdenwallung,
Mich ergriff die Leidenschaft.
Fort mit jeder niedern Neigung!
Rein mufs Geisterwirken sein.
Nur dem dürft'gen Menschenleben
Bleibt die Macht der Liebe treu.

Die Zuschauer, besonders die welche diese Worte nicht genau verstehen, werden sich weder die Ursache des Theaterlichts, noch auch die Art zu erklären wissen, wie dieser Schein auf den Entschlufs des Berggeistes bestimmend einwirken kann, der Entschlufs scheint ihnen, so zu sagen, rein vom Himmel zu fallen. Kurz der Berggeist, der auf einmal etwas vornehm auf die Liebe Verzicht thut, verzeiht den Liebenden, und damit schliefst die Oper. Das Schlimme bei dieser Behandlung ist, dafs der Mensch hier, die geringe List abgerechnet, die ihm noch dazu der inkonsequente Erdgeist an die Hand giebt, so ganz willenlos erscheint, und übrigens nur Klagen und ohnmächtige Drohungen (siehe Oskars Worte) hat. Die Scenenfolge gewährt übrigens Abwechselung, und die meisten Zuschauer haben den Gang der Fabel unterhaltend gefunden; auch sind die lyrischen Situationen mehrentheils interessant, obgleich einige, wie wir andeuteten, sich wiederholen. Der Text geht aber nicht tief auf die Schilderung der Karaktere ein, namentlich ist die Partie des Berggeistes und der Geister überhaupt sehr flach gehalten. Der Dichter hat hier dem Tonsetzer zuviel überlassen wollen. Eine, zwar von dem letztern gefoderte Eigenheit dieses Textes ist es noch, dafs derselbe durchaus keinen Reim hat. Dies giebt ihm und der Komposition an mehrern Stellen etwas Steifes und den Schein einer reimlosen Uebersetzung. Wir glauben, dafs der Reim in kurzen lyrischen Stücken eine Art von Gewicht und Bestätigung gewährt, dafs er den Tonsetzer bestimmt, seine Melodien mehr zusammenzuhalten und seine Rhythmen einander entsprechend zu bilden, dafs er endlich auch einen befriedigenden Schlufs für die Musikstücke bildet, der hier häufig fehlt, und mithin keinesweges als unwesentlich anzusehen ist. —

(Fortsetzung folgt.)

Aus Dresden.

Während Sie in Berlin sich an dem wahren Gesange der herrlichen Schechner ergötzten, bot uns unser Theater nur wenig erhebliches dar. Die Sommermonate sind überhaupt nicht geeignet, den Fremden die unser reizendes Dresden besuchen, eine hohe Meinung von unserm Theater zu geben. Das Theater auf dem Linkeschen Bade ist ein ewiger Anstofs dem Künstler sowohl als dem Publikum. Erstern verhindert der enge Raum der Bühne sich in grofsen Opern und Schauspielen zu zeigen, wesswegen sich denn auch das Publikum selten zahlreich einfindet. Ich habe demnach lange über unser Theater geschwiegen, da ich die Berichte vom Juli, August bis mit der Hälfte September kurz zusammenfassen kann. Von italienischen Opern wurden auf dem Bade wiederholt „l'Italiana in Alghieri". Im Ganzen eine sehr runde Vorstellung besonders von Seiten des Orchesters. Dlle. Schiasetti, Sigr. Benincasa höchst ergötzlich, auch Sigr. Sassaroli sang recht brav; leider erinnern wir uns in der Partie des Mustafa noch zu lebhaft an unsern braven Salvatori. Lindoro (Sigr. Pesadori) war jedoch kaum anzuhören und hätte wohl seines gewaltigen Detonirens wegen eine laute Rüge von Seiten des Publikums verdient. Jedoch wird so eine Auszeichnung den Italienern nicht zu Theil; in der deutschen Oper wäre man nicht so nachsichtig. Eben so schlecht sang er in der Matilde von Sciabran als Korradino, wo er auch als Akteur die lächerlichste Figur spielt. Ferner wurde die beliebte Donna del lago mehremale gegeben, und wird immer gern gesehen, da das Ensemble vortrefflich und kein Sänger störend ist, wofür die Namen Palazzesi, Schiasetti, Rubini, Bonfigli und Zezi bürgen.

Neu einstudirt ist zuletzt Otello gegeben und sehr beifällig aufgenommen worden. Desdemona (Sigra. Schiasetti) leistete ganz Vorzügliches im Spiel und im Gesang. Eben so würde uns Sigr. Bonfigli (Otello) befriedigt haben, wäre nicht Gerstäcker uns in dieser Rolle so unvergefslich. Bei alledem gefiel er mit Recht. Die Herren Zezi, Rubini, Sassaroli trugen zum Gelingen des Ganzen bei, und auch Sgr. Pesadori war nicht ganz schlecht. Die Chöre waren gut, das Orchester ausgezeichnet und von einer Präzision, wie wir es anderwärts selten gehört haben. Die Musik zum Otello anlangend, so ist darüber längst schon vieles zu ihrem Lobe geschrieben worden, und auch wir stimmen in dieses Lob ein, da diese Oper sich vor allen Rossinischen auszeichnet. Vorzüglich gilt dieses Lob dem 3ten Akte. Hier hat Rossini

einmal gezeigt, dafs er recht verständig denken kann, und kämen zum Schlufse des 3ten Aktes nicht die erbärmlichen sogenannten Leier-crescendos mit den stehenden Bäfsen, man könnte den 3ten Akt klassisch nennen. Auch das Finale des 1sten Akts ist schön und grofsartig geschrieben. — Wiederholt wurde auch der beliebte crociato, einmal sehr gut, das zweitemal minder gut, da die Sgra. Palazzesi heiser war und ihretwegen sehr viel wegbleiben mufste. — Uns hat schon manchmal das Zuschneiden italienischer Opern amüsirt; überall kann man herausnehmen, überall kann man anflicken, und doch verdirbt man durch beides nichts; — ein Beweis — welch' ein unzusammenhängendes Machwerk solche italienische Opern sind und wie wenig sie den Namen eines Kunstwerkes verdienen!

Auch das deutsche Opern-Repertoir hat gewonnen. Wir sahen einige gute Wiederholungen der Zauberflöte, der Schweizerfamilie, des Freischütz und Opferfestes. Eine vorzügliche Vorstellung unsrer deutschen*) Oper ist die weifse Dame. Ob wir gleich lange darauf gewartet haben, so müssen wir doch unsrer Direktion für diese sorgfältige höchst lobenswerthe Darstellung vielen Dank wissen. Die Oper ist so verständig einstudirt, dafs sie uns gar nichts zu wünschen übrig läfst. Wir haben diese schöne Oper in mehrern Hauptstädten Deutschlands gesehn, nirgends ist uns aber die Musik so verständlich geworden als bei unserm Orchester. Von Seiten der Sänger und Sängerinnen wurde vorzügliches geleistet; die Krone gebührt aber unstreitig unserm wackern Bergmann als Georg. Auch Mad. Devrient ist ausgezeichnet; nur möchte ich ihr rathen, die an sich schöne aber sehr lange Arie von Aiblinger zu Anfange des 3ten Aktes abzukürzen. Mad. Sandrini erwarb sich durch den schönen Vortrag des Spinnerliedes zu Anfang des 2ten Aktes als Margarethe den lautesten Beifall. Die Herren Rosenfeld und Genée führten ihre Partien sehr lobenswerth aus. Noch zu erwähnen ist Mad. Wächter, die als Jenny zum erstenmal hier auftrat und sich den gerechten Beifall des Publikums erwarb.

Neu einstudirt war ferner Rossinis Barbier von Sevilla (deutsch). Ebenfalls eine sehr gerundete Darstellung. Herrn Wächter sahen wir darin als Figaro. Schönes Aeufsre, gutes nobles Spiel (in vielem an Forti erinnernd) schöne sonore Baritonstimme, bedeutende Gewandheit — alle diese Eigenschaften zieren diesen Sänger und wurden vom Publikum laut anerkannt. Dieses Ehepaar dürfte eine sehr vortheilhafte Acquisiton sein, und wenn Babnigg, der sich jetzt in Hamburg Lorbeeren pflückt, sich erst in unserm Elbthale heimisch fühlen wird, so dürfte sich unsre deutsche Oper bald auf einen sehr bedeutenden Standpunkt erheben.

Auch Euryanthe wird neu einstudirt und soll noch vor dem Oberon wieder heraus. Da Sie den Oberon noch nicht kennen, so verspreche ich Ihnen eine rechte ausführliche Beschreibung davon zu liefern. Ihr herrlicher Bader stärkt seine Gesundheit in Dresden. Schade, dafs wir ihn nicht hörten.

*) O über die Deutscheit!! D. Korr.

5. Allerlei.

Der Kontrapunkt.

Was er wohl sei — das fragen viele Zungen,
Doch ist's für sie ein unverständlich Wort,
Wenn auch der Meister, stark von ihm durchdrungen,
Vor ihren Augen reifst den Vorhang fort.
Denn aus dem höhern Sein ist er entsprungen,
Und kommt kein Mensch zu seinem heil'gen Ort
Er hab' zuvor gestärket seine Seele,
Und sich gesalbt mit rechter Weisheit Oele.

Was er wohl sei — das wissen die vor allen
An die des hohen Meisters Wort gericht't,
Und die der Herr, nach seinem Wohlgefallen
Umleuchtete mit seiner Weisheit Licht.
Ihr Fufs betritt die reichgeschmückten Hallen
Und auf sie schauet Sie voll Zuversicht,
Die ewig thront in ew'ger Sternenklarheit
Und reicht hernieder mild den Kranz der Wahrheit.

Dort schauet Sie der Geist auf ihrem Throne,
Der Körper nur ermisset seinen Raum;
Sie trägt die siebenfach*) verklärte Krone,
Wie er enthüllt des Lebens ew'gen Traum:
Des Lebens Schmerz, des Menschen Loos zum Hohne
Giebt er Beweis an seines Kleides Saum.
Denn wie sich wenden Unglück und Beschwerden,
So auch kann er von uns gewendet werden.

Lafs denn die Laien sagen, was sie sagen,
Uns sei es alles gleich, wir sind bewährt!
Lafst All' getrost uns durch die Menge wagen,
Die einstens doch auf uns, auf uns nur hört.
Auf seinen Flügeln wird er einst uns tragen
Zu Ihr, zu Ihr, der Schwester unversehrt.
Dort wird nur Sie allein die Stimme führen,
Dort wird nur einzig er allein regieren.

*) Nach Jakob Böhm. Seiner theosophischen Einsicht zufolge wird die Musik siebenfach verklärt werden.

Der endliche Kanon,

Ein Räthsel stellt in ihm sich unsern Augen dar,
Doch ist es nur allein dem Kenner klar:
»Er hat wohl Anfang und erreicht das Ende,
Auch neigt zum Schlufse sich der Harmonien Wende,
Doch sonderbar! — man macht ihn endlich dann,
Wenn man in ihm kein Ende finden kann.«

Albert Kiekebusch.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
Hierbei ein Verlagsbericht von Ernst Fleischer in Leipzig.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 3. Oktober — Nro. 40. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Herausgabe klassischer Kirchenmusik.

In der Aufgabe der jetzigen Kunstperiode, sich aus der bewufstlosen Handwerksmäfsigkeit und dem Traum eines abstrakten Gefühllebens zu Bewufstsein und Klarheit des Geistes heraufzuarbeiten, ist auch die Pflicht enthalten, die lange im Dunkel vergrabenen Schätze früherer Meister an das Licht zu fördern. Den Thorengeiz, der aus verschlofsenen Schätzen Geltung erschleichen möchte, den Hochmuth, der wohl gar die Welt der Mittheilung nicht werth halten wollte, wird die Mifsbilligung und Geringschätzung der Zeitgenossen und Nachkommen so gewifs treffen, als Dank und Ehre denen sicher ist, die das Bedürfnifs und den Anspruch ihrer Zeit durch die That anerkennen.

Als einer von diesen letztern ist mit der gröfsten Achtung der in Berlin privatisirende Herr Pölchau zu nennen. Schon im Jahr 1818 begann er mit zwei höchst schätzbaren Werken:

1. Chor „leite mich nach deinem Willen“ für 4 Singstimmen mit Orchester von Karl Philipp Emanuel Bach;
2. Missa canonica, Kyrie und Gloria für 13 reelle Stimmen von Gottfried Heinrich Stölzel;

beides bei Steiner (jetzt Haslinger) in Wien, als ersten Lieferungen, die Herausgabe einer fortlaufenden Sammlung:

Musikalisch klassische Meisterwerke der Deutschen alter und neuer Zeit.

„Herr Pölchau“, zeigte die Redaktion der damaligen wiener musikalischen Zeitung an, „ein denkender, unermüdeter Forscher und Kenner der musikalischen Litteratur, sowohl der neuern als der älteren, welche über den zahlreichen ephemeren neuen Erscheinungen allzulange unbeachtet blieb, wird eine Sammlung klassischer, vorzüglich vaterländischer Musikwerke herausgeben, die jedem Freunde der Kunstgeschichte und des Studiums der Harmonie, so wie des edeln, würdevollen Gesanges, besonders aber allen Theilnehmern der jetzt zahlreich sich bildenden Gesangvereine und Akademien nicht anders als höchst willkommen sein kann.

Herr Pölchau ist zu dieser Herausgabe mit Mitteln ausgerüstet, die — wir dürfen es kühn behaupten — vielleicht Niemand ihm gleich in Deutschland besitzt. Auf grofsen, allein diesem Zweck gewidmeten Reisen, und durch unermüdete tiefe Nachforschungen hat er sich in den Besitz einer vortrefflichen Bibliothek theoretischer und historischer Schriften über Musik, so wie in praktischer Hinsicht von Original-Manuscripten berühmter Meister, oder doch von genauen Abschriften gesetzt, und je seltener schon an und für sich ächte Kunstwerke, besonders der Vorzeit, anzutreffen sind, je schwieriger das Auffinden und je mühsamer das Entziffern derselben aus der alten Tabulatur und das Uebertragen in die neuere Notenschrift ist, um so erfreulicher mufs es wahren Kunstfreunden sein, die Arbeiten der alten Meister, besonders unserer auch in diesem Wissen trefflichen Vorfahren, dem Untergang entrissen zu sehen. Der

fromme Sinn, die gemüthvolle Kindlichkeit, das Still-Heilige — kurz, dafs wir alle Tugenden in eine Beziehung fassen — die reine Deutschheit eines Ludwig Senfl (dem Freunde Luthers), Johann Walther, Orlando Lasso in München, Heinrich Schütz in Dresden und seiner beiden berühmten Zeitgenossen Samuel Scheidt und Herrmann Schein; Sebastian Knüpfer und Rosenmüller in Leipzig, Johann Christoph und J. Michael Bach (Vorfahren des grofsen Sebastian Bach), Hieronymus Schulz (Prätorius), Thomas Selle und Reinhard Kaiser in Hamburg, Fux und Kaspar Kerl in Wien und anderer mehr, so wie aus der neuern Zeit noch so manche vortreffliche Arbeit von dem Londner und Bückeburger, dem Hallischen und Hamburger Bach, von Stölzel und Georg Benda, Joseph und Michael Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Vater, verdienen im höchsten Grade die genauste Sorgfalt der Errettung und Aufbewahrung, so lange es an der Zeit ist, und wenig später nur dürfte es allzu spät sein.

Als Gegenstück soll dieser Sammlung eine Gallerie italienischer Meister folgen, welche nicht minder anziehend werden wird, indem sie Werke enthält von Animuccia, Palestrina, Asola (Veronese), Gius. Corso, Canniciani, Leonardo da Vinci, Franzesco Gasparini, Leo, Feo, Durante, Scarlatti, Caldara, Lotti, Valotti, Sabbatini, Salla, u. a. m., hochgefeierte Namen, die in der Kunstgeschichte stets unvergefslich bleiben.

Was von dem Geschmack und der Auswahl des Herrn Herausgebers und von Seiten der Verlagshandlung für die Auflage zu erwarten steht, davon möge als erste Probe ein so eben erschienener Chor von dem unvergefslichen Emanuel Bach dienen. Eine dreizehnstimmige Messe vom Kapellmeister Stölzel in Gotha, den der scharfsinnige, strenge Kirnberger für einen der gröfsten Kontrapunktisten erklärte,“ — ist seitdem, wie gesagt, erschienen.

Noch herrlicher und dankenswerther sind zwei Geschenke, von denen besonders das erste in der ganzen Musiklitteratur nur wenig seines Gleichen finden wird. Wir meinen:

1. Magnificat für 5 Singst. u. Orchester.
2. Messe (aus A-dur) für 4 Singstimmen und Orchester,

beides von Johann Sebastian Bach, von Hrn. Pölchau bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Redaktion erwartet mit dem lebhaftesten Verlangen die Zeit, wo ihr die Ehre vergönnt sein wird, von diesen und andern Werken eines der gröfsten Männer, die sich je und irgendwo gezeigt haben, ausführlicher zu reden. Für die Ueberzeugung, dafs Alles recht und zu rechter Zeit erfolgt, giebt es im Kunstgebiete kaum einen überraschendern Erfahrungsbeweis, als das Geschick der bachschen grofsen Werke, die von den nächsten Nachfolgern übersehen wurden, denen sie nur nachtheilig hätten werden können, und jetzt hervortreten, da die Zeit für ihre Erkenntnifs und heilbringende Wirksamkeit gekommen ist. Die unermefsliche Kunst des Meisters (die vom äufsern Auge freilich eher wahrgenommen wird, als der Geist, der in ihren Gestaltungen webt) würde von dem unerwachten und ungereiften Geist der nächsten Nachfolger und ihrer ganzen Zeit mifsverstanden worden sein und sie, hätten sie sich dem Vorbilde anschliefsen mögen, zu Künstelei und abstraktem Verstandeswesen verleitet haben; dies ist, die Sache scharf angesehen, das so ganz verfehlte Bild, das Forkel uns vom göttlichen Sänger zu entwerfen vermocht, der als Bachs gröfster Kenner angesehen wurde und in der Biographie die gröfsten und entscheidenden Werke kaum den Namen nach angeführt hat. — Jetzt, nachdem die Kunst die Periode des alleinherrschenden Gefühls, der ungebundenen Fantasie, sogar der Willkühr durchgegangen, sich den Geboten der Sprache gebeugt und damit den innern Reichthum derselben sich erworben, — ihres geistigen Inhalts endlich sicher und bewufst worden: jetzt eröffnet sich der Wunderborn zu einer geistigen Feuertaufe, die uns reinigt, läutert, weiht, in der allein den Künstlern unserer Zeit Wiedergeburt zur Vollendung verheifsen ist.

Marx.

Nachschrift.

Wenn man aber sieht, wie jede unserer ausgezeichneten Verlagshandlungen *) an der Bekanntmachung alter Meisterwerke ehrenvollen Antheil nimmt, so mufs es auffallen, dafs die Schlesingersche Buch- und Musikhandlung eben hierin zurückbleibt; denn die Herausgabe der achtstimmigen und zehnstimmigen Crucifixus von Lotti **) ist buchhändlerisch von keiner Bedeutung, wenn gleich künstlerisch wohl höchst beachtungswerth, da diese Kompositionen zu dem Gröfsten gehören, was italische Tonkunst vollbracht hat. M.

Hamann noch einmal.

(Schlufs aus No. 39.)

Am meisten mifskennt eine grofse Zahl unserer Künstler ihr Verhältnifs zum Publikum. Von dem Dienste seiner Eitelkeit sich stets frei halten — das wird jeder, der öffentlich gewirkt hat, sich bekennen — ist nicht so leicht. Schnelle Gewinnung des Publikums (wie sie z. B. neuerdings ein Rossini erfuhr) und längeres Verkanntsein: diese Gewichte trägt ungebeugt nur ein gediegener Karakter und Berufstreue; dabei aber nicht zum gegenstehenden Extrem, zu unstatthafter Nichtbeachtung des Publikums überspringen, ist die beste Bewährung nach aufsen.

Soll das Schaffen des Künstlers für mehr, als eine blofse geistige Schwelgerei, ein egoistischer geschäftiger Müfsiggang gelten: so mufs es — wie von jedem Menschen sein Bestes — der Welt dargebracht werden; in dem Gefühl oder Bewufstsein dieser Pflicht findet auch jeder Künstler, aufser dem Drang zu schaffen, den Beruf, das Vollendete (nicht alles Geschaffene) nach aufsen wirken zu lassen; eine Bestimmung, die also (beiläufig gesagt) einen edlern und anerkennungswürdigern Ursprung hat, als in der Eitelkeit und Gewinnsucht, woher kleine Geister sie oft abzuleiten vermeint haben. An den Früchten der Vor- und Mitzeit, am Marke seines Volkes und der Fremden hat sich der Künstler genährt; und so giebt er der Mit- und Nachwelt das Verliehene fruchtbereichert zurück, wie die Vorgänger es auf ihn, Nachfolger auf die späte Zeit übertragen: ein Priesterchor, dienend und waltend am Altar der Menschenkultur. Wie könnte er gleichgültig auf die Empfangenden, der spendenden Hand Wartenden, schauen, oder gar sich ihnen zu entziehen vermeinen, an deren Antheil sein Thun erst gerechtfertigt wird? Nur Verzagen und Verzweiflung an sich selbst hüllt sich in diese abwehrende Maske.

Dafs nun im Publikum jene Darbietung des Künstlers mifsverstanden werden kann, befremdet nicht; unterfangen sich doch auch Schüler die Vorträge des Lehrers, Untergebne den Weg des vorgesetzten Leiters zu meistern. Der Künstler aber soll nie soweit das Bewufstsein seiner gleichen Stellung verlieren. Was in ihm schon zu Bewufstsein, That und Gestalt wird, schlummert noch unentwickelt, ohne eigne Kraft zu erwachen, in der Seele der Andern, bis dafs er es wecke und aufrichte; was er in gereiftem, fortarbeitendem Geiste ahnet und voraussieht, dazu fehlt, bis er sie errichte, den Andern Bahn und Weg. Will er etwa blofs das Vorhandene hin und herwälzen als Geniefsender oder Schüler — oder berief ihn nicht zum Künstler eine Idee, die erst durch seine That geboren wird? Wir wissen, dafs es keinen Götzen in der Welt giebt. Der Gedanke, der im Künstler lebt, und ihn geweiht hat, ist sein Gott, und giebt es sonst keinen andern Herrn und Richter über ihn. Mit seinem Gott und sich selbst zerfällt der Künstler, der seine Stimme überhört und der Meinung draufsen lauscht, die ja nicht die Verkündigung dessen sein kann, was er erst offenbaren will, sondern der Nachhall von Gestern oder das verwirrte Echo fremder Stimmen, die das

---

*) Angezeigt haben wir die Editionen bei Trautwein in Berlin, (d. Ztg. dritt. Jahrg. Nr. 51. S. 409), bei Artaria, in Wien, Schott in Mainz und Trautwein in Nr. 22. S. 169 u. f. dieses Jahrg.

**) Vergl. d. Ztg. dritt. Jahrg. Nr. 18, S. 137.

Publikum selbst nicht unterscheidet und kennt; Götzen der Fremden, oder aus der Zeit des alten Dienstes, von denen das Volk selbst hinwegverlangt zu neuem Leben, bei denen es selbst die falschen Priester verläfst, die sich an den Altären des todten Baal, wie Hamann spottet *), zerquälen. Wen, als sich selbst, täuscht der ungetreue Künstler, der seine Unthätigkeit mit der Unfähigkeit des Publikums rechtfertigen möchte, der sich an die Meinung klammert, die das Publikum gestern aufgenommen und heute, durch sie selbst dahin gefördert, zu verlassen gedrungen ist? Wo sind sie, die der Manier der alten Italiener, der Weise Mozarts, weil das Volk sie liebte, nachgefolgt? Wo werden bald die Namen derer noch gehört werden, die heute Rossini's Manier entlehnen, um auch seines Erfolgs theilhaftig zu sein? Rossini selbst durch seine eigne That hat das Volk über sich hinaus gefördert; wer statt des Neuen und Höhern das Alte bringt, weil er sich gestern Auge und Ohr der Empfangenden lieh, wird in seiner Blindheit und Taubheit verlassen werden, wollte er auch seine erschlichene Meinung von Gestern als die Stimme des Volkes und Gottes ausgeben.

Treue gegen sich selbst, Selbstbewufstsein seines Berufs und Selbstverleugnung — der Entschluls, diesem Berufe auf jeden Erfolg, selbst auf den Untergang hin zu dienen — diese einzige Gewähr für den glücklichen Erfolg, hat Hamanns Wort den Tonkünstlern predigen sollen. Marx.

*) 1. Buch der Könige 18, 27, 28. Vom Bel zu Babel, 2 u. f.

3. Beurtheilungen.

Trois Sonates pour le Violoncelle avec Accompagnement d'un second Violoncelle, composées par J. J. F. Dotzauer.

Leipzig, bei Peters. Pr. 1 Rthlr. 16 Gr.

Obgleich wir unter den Titeln: Etüdes, Exercices, Caprices und dergleichen mehr, eine grofse Menge von Uebungsstücken für die meisten Instrumente besitzen, so ist dennoch der Mangel an solchen, die für das Violoncell brauchbar sind, leider sehr bemerkbar. Wenige Cellisten sind ernstlich darauf bedacht gewesen, für Anfänger zu schreiben, und unter diesen wenigen sind nur die Gebrüder Bernh. und Jean Stiastny, besonders aber Herr Dotzauer anzuführen, dessen Sammlung von Kapricen und andere Schulübungen billig keinem Cellisten unbekannt sein sollten; (ich übergehe hier Duports vortreffliche Exercices, die für fortgeschrittene Spieler berechnet sind.) Selbst das vor mir liegende Opus ist wieder als Schulübung zu betrachten und als solche noch besonders aus dem Grunde zu empfehlen, weil es durch seine Form interessanter wird, als die meisten andern Sachen dieser Art. Es besteht jede dieser 3 Sonaten aus einem Allegro, einem Andante, und einem Rondo; die Passagen sind durchgängig gut erfunden, und wenn auch mitunter nicht ganz leicht auszuführen, doch dem Instrument angemessen. Die zweite Violoncellstimme ist Begleitung, aber so angelegt, dafs sie nicht füglich wegbleiben darf. Mit diesem Werke müssen insbesondere noch:

Trois Sonates faciles et progressives pour le Violoncelle avec Accompagnement d'une Basse, composées pour les Amateurs par Bernh. Romberg.

Leipzig, Peters. Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.

empfohlen werden. Schon der Name Romberg ist hinreichend, allen Lehrern des Violoncellspiels die unbedingte Pflicht aufzulegen, ihre Schüler mit dieser Komposition genau bekannt zu machen. — In beiden Werken ist Druck und Papier ausgezeichnet sauber, wie denn überhaupt diese Verlagshandlung mancher andern hierin zum Muster dienen kann. Dehn.

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Von I. van Forbise.)

Vorwort.

Fräulein Sontag ist der Liebling des Publikums geworden. Wodurch? Durch

ihren Liebreiz? Durch ihre Künstlerschaft? Durch die Einsicht der königstädter Theater-Direktion, welche ihr die ihrem Talent entsprechenden Rollen gewährte? Oder durch das redliche Zusammenwirken des königstädter Orchester- und Sänger-Personals, welches jede Opernvorstellung, in welcher ihr die erste Rolle zu Theil werden mufste, zu einem abgerundeten Ganzen erhob, und so die gemeinschaftlich erworbenen Lorbeeren über ihrem Haupte zu einem Kranze verschlang? So lange Fräulein Sontag der königstädter Bühne angehörte, mufsten diese Fragen unentschieden bleiben, da das Publikum zu einem unbefangenen Urtheil unfähig war. Alle Gefühle und Interessen kreuzten durch einander, wie die Schiffe der Völker auf dem Ocean. Jedes verfolgte seinen Lauf und seinen nächsten Zweck; von einem freundlichen Anschliefsen an einander, von gemeinschaftlicher Erstrebung Eines Zweckes konnte nicht die Rede sein, da man sich nicht zu der Idee zu erheben vermochte, ein höheres Ziel als das der eigenen Gemächlichkeit anzuerkennen. Was galt die Kunst denen, die von einem vorüberfliegenden Blick der Holden in Fieberhitze erglühten, bei ihrem Seufzer in süfse Träumereien versanken, durch den Nachtigallenton ihrer Stimme sich in höhere Gefilde versetzt wähnten, durch den Zauber ihrer Bewegung sirenenartig verlockt ihr Selbst verloren hatten? Welche Würdigung konnte das Urtheil der Kunstphilosophen bei denjenigen finden, die nur in einer Welt der Gefühle athmeten, deren Blick, an ihren Götzen gefesselt, noch nicht zum Gott der Wahrheit emporzudringen vermochte? Wie viel Priester konnte die Unbefangenheit an denjenigen erwerben, die nicht von dem Teufel der Lust besessen waren, da auch unter diesen der Parteigeist wüthete? Was durfte denen die künstlerische Wahrheit gelten, die zu der Fahne der gefüllten Theaterkasse geschworen hatten, und an die Kohorte der harten Thaler wie an ihr eigenes Fleisch gefesselt waren? Was denen, die in dem Beifall der Enthusiasten den Triumph ihrer Prophezeihung und ihrer Wahl feiern zu dürfen meinten? Was denen, welche der Neid oder gekränkte Eitelkeit oder eine durch die Unfähigkeit zur Auffassung origineller Kunstleistungen erzeugte Selbstbeschämung von der königlichen Bühne feindlich entfernt hatte? Was endlich denen, deren Bedürfnifs, sich durch Kunstgenüfse zu erheben, in den Opern der königstädter Bühne, wenn nicht vollkommene doch die gröfsere Befriedigung fanden, und in Fräulein Sontag als der Darstellerin der Hauptrollen jener Oper das bewegende Prinzip des ganzen Triebwerkes anerkennen mufsten?

So haben denn bisher die hier und da erfolgten kritischen Winke, die einzeln erhobenen Zweifel gegen die Reellität der für Fräulein Sontag im Publikum entstandenen Begeisterung und die Warnung vor Extravaganz es nicht vermogt, das Publikum zu einem besonnenern und in sich begründetern Urtheil über diese Künstlerin zu vereinigen, obwohl kein Bedenken darüber obwaltet, dafs ein solches Resultat ernstlichen Ueberlegens nicht nur der Ausbildung unseres Kunstsinnes und hierdurch der Kunst selbst höchstförderlich sein würde, sondern auch, dafs die Künstlerin als solche einer besondern Beachtung würdig, als unsere biedere, tugendsame und liebenswürdige bisherige Mitbürgerin aber sogar ihrer Stellung zum Publikum wegen berechtigt war, von letzterem ein redliches und unbefangenes Urtheil über ihre Leistungen zu verlangen. Jetzt ist der Zeitpunkt einer freiern Beurtheilung ihres Talentes eingetreten. Es wird zwar noch heut nicht an solchen fehlen, welche das liebenswerthe Mädchen nicht von der Künstlerin zu trennen vermögen, aber alle jene andern Interessen, welche mehr sächlich als persönlich waren, welche sich nicht sowohl auf Fräulein Sontag als auf die Prima Donna des königstädter Theaters bezogen, müssen der Natur der Sache nach bedeutend vermindert sein, da die Sängerin nicht mehr jener Bühne, eben so wenig aber auch der königlichen Oper angehört, vielmehr als Gast wieder in unsre Mitte tritt. Demnach steht zu hoffen, dafs es jetzt nur einer Bewegung bedürfen werde, auf dafs jeder Berufene seine Verpflichtung für die Wahrheit, gegen den Vorwitz und die Thorheit, und für unsere scheidende Freundin erfülle.

Nur diese Bewegung zu geben, liegt in dem Zwecke der hier bevorworteten Mittheilungen, welche sich über die sämmtlichen Gastrollen des Fräulein Sontag erstrecken und mit einer Zusammenstellung der aus ihren Leistungen für ihre künstlerische Individualität zu ziehenden Folgerungen abschliefsen sollen. Von der General-Intendantur der königlichen Bühnen steht zu erwarten, dafs sie der gefeierten Sängerin hinreichende Gelegenheit geben werde, den ganzen Umfang ihres Talentes in den bedeutendsten Rollen vor höchstzahlreichen Versammlungen zu entwickeln, und dafs sie eben so Alles aufbieten werde, die Debütopern mit der zweckmäfsigsten Rollenbesetzung auf das Beste auszustatten. Der leiseste Zweifel hiergegen wäre eine

arge Injurie, denn es würden darin die schweren Vorwürfe verletzter Gastfreundschaft und der Gewissenlosigkeit gegen die ihr anvertrauten Kunstwerke, gegen die Manen der verstorbenen Tondichter und gegen die göttliche Kunst selbst enthalten sein. Es wird also Vieles zu besprechen und aus vielem Besprochenen Vieles zu folgern sein. Möge daher der Zweck dieser Berichte nicht verfehlt werden, mögen sich viele Stimmen erheben und schliefslich zu einem, von jeder Befangenheit freien Urtheil über den Beruf der Künstlerin vereinigen. Der Scheidenden werden wir in diesem bisher entbehrten Urtheile ein Geschenk mit auf der Reise geben, das sie gewifs der Aufmerksamkeit würdigen, und welches ihr, gewürdigt, auf ihrer künftigen Laufbahn ersprieslich sein wird. Uns selbst aber werden wir dadurch in unserer Kunstansicht fördern und vielen Lichtscheuen endlich die Augen öffnen *).

Erste Gastrolle.

Am 29. Septbr. Don Juan, Fräulein Sontag: Donna Anna.

Keine Rolle ist geeigneter für eine kritische Beleuchtung der Kunstleistung, als die Rolle der Anna. Sie ist:

a) eine bedeutende Karakterrolle,
b) als eine vollendete Tondichtung anerkannt,
c) von genialen Männern, besonders von Hoffmann, psychologisch entwickelt,
d) häufig, besonders auch in der berliner musikalischen Zeitung **) kunstphilosophisch erörtert, und
e) von den ersten Talenten unserer und fremder Bühnen in einer Reihe von Jahren dargestellt.

Auch hemmt weder eine Befangenheit für oder gegen den Komponisten noch eine entschiedene Vorliebe oder Antipathie für oder gegen eine frühere Darstellerin das freie Urtheil der Menge. Es giebt also nicht Vorurtheile zu bekämpfen, sondern die Kritik darf sich ungestört mit ihrem eigentlichen Gegenstande beschäftigen.

Nichtsdestoweniger befindet sich Referent in einer unerwarteten Verlegenheit ganz anderer Art. Er vermag nämlich nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, ob Fräulein Sontag mehr hätte leisten können, als sie am 29sten d. geleistet hat. Sie war nämlich — miserabile dictu! — völlig verlassen von allen Unterstützungen, welche sie zu erwarten berechtigt war.

Von dem Dirigenten, Herrn Kapellmeister Schneider, verbreitete sich gleich mit der ersten Himmelfahrt des kurfürstlichen Kommandostabes eine solche Lähmung durch das Orchester über die ganze Bühne bis zu dem letzten Choristen hin, dafs es einzelnen Bemühungen der Darstellenden mifslingen mufste, sich aus dem Zustande der Schläfrigkeit emporzuwecken; und so kam denn Niemand zu seinem Rechte, weder die Oper, noch die Darstellenden, noch das Publikum.

Wenn man eine Meister-Oper aufführt, so mufs auch ein Meister da sein, der die Aufführung dirigiren will und kann. Wo ist Herr Spontini? Wenn er uns nicht mehr durch Produkte seines schaffenden Geistes zu erheben vermag, warum entzieht er uns noch obenein die Produktion seines unleugbaren Direktionstalentes? Warum verdoppelt er nicht auf diesem Flecke seine Anstrengungen? Sollen wir ihn denn ganz zu den Todten zählen? Wer durch die Glut seiner Empfindung Leben zu fördern vermag, thut Sünde, wenn er schläft und hierdurch Schläfrigkeit um sich verbreitet!

Die Besetzung neben Fräulein Sontag war so schlecht wie möglich. Abgesehen davon, dafs Herr Blume nur die Statue des Don Juan darstellen, allenfalls auch ihn erträglich spielen kann, aber diese Partie nicht zu singen versteht, abgesehen also davon, dafs die königliche Oper weder einen Bassisten noch besonders einen Don Juan besitzt und also in dieser Beziehung aus der Noth eine Tugend machen mufs: so ist es völlig unbegreiflich, wie man die Rollen der Elvira und Zerline in die Hände der Fräulein Karl und Hoffmann geben kann.

Wo sind denn die Damen Milder und Seidler? Wenn sie abwesend sind, warum wird denn ihre Rückkehr nicht abgewartet? Ist denn die Oper ihrer Mitwirkung nicht werth? Oder beliebt es ihnen etwa nicht, mit Fräulein Sontag zu singen? Ist denn im höchsten Nothfall auch Madame Schulz behindert, die Elvire zu übernehmen, damit hierdurch Fräulein Karl in Ermangelung einer guten Zerline für diese Partie gewonnen würde?

Wer hat einen Doktor gesehen, der nicht in die Schule gegangen wäre und studirt hätte? Wie kann von gebildeten Sängerinnen die Rede sein, wo es an Zucht und Schule fehlte? Der Stubensingunterricht vertritt bei einer Opernsängerin nur die Klippschule des künftigen Gelehrten, Konzertgesang nur die Dekla-

*) Bis hierher war der Aufsatz schon für die vorige Zeitung bestimmt; er ging aber zu spät ein, und konnte nicht mehr abgedruckt werden.
Anm. d. Red.

**) Vergl. Nr. 37. 38. S. 318, 329. des ersten Jahrg. u. a. a. O. D. Red.

mation der Schüler bei feierlichen Schulprüfungen. Der Chorgesang und Statistenrollen, dann die Darstellungen kleiner selbstständiger Rollen nach weiser Wahl und unter strenger Zucht Eines verständigen Direktors sind die Seminarübungen künftiger Sängerinnen, und erst müssen die Seminaristen das Rigorosum des öffentlichen Urtheils bestehen, erst müssen sie lauten Tadel zu ertragen und zu würdigen, Lob zu erkämpfen verstehen, ehe sie berechtigt erachtet werden können, sich an die Lösung höherer Aufgaben zu wagen. Die Damen Karl und Hoffmann haben wir nie als kindliche, anspruchslose und demüthige Schülerinnen, sondern, in den Kinderjahren selbst, nur als Damen und Sängerinnen gesehen, und darum sind sie heute noch, was sie vor Jahren schon waren: Schülerinnen, oder noch besser Schulfähige, welche aber nicht das Glück genieſsen, in eine tüchtige Schule aufgenommen zu sein. Mit welchem Rechte werden nun Meisterrollen mit Schülerinnen besetzt? Fräulein Karl war steif und kalt, ohne alle Leidenschaft. Ist das eine Spanierin, die nur die Halskrause als solche bezeichnet? Ist das eine Elvire, Don Juans verlassene Geliebte, die nicht in Eifersucht und Rache erglüht? Fräulein Karl sang unverständliche Worte. Gehören die Worte nicht zum Gesange? Nur einige Töne waren klar, andere dumpf. Sind das Beweise einer Schule? In den Ensemblestücken war sie oft gar nicht vernehmbar. Heifst das eine, von dem Komponisten selbst in den Ensembles treu gehaltene Karakterrolle durchführen? Die Kadenzen stockten oft und fehlte es nicht an Detonationen. Heifst das eine Mozartrolle exekutiren?

(Bei Einzelnem darf nicht verweilt werden, bis widersprechende Kritiken dazu auffodern.)

Um Fräulein Hoffmann benutzen zu können, hat man sich Transpositionen in tiefe Tonarten erlaubt.

Hat es einen Sinn, dafs man Rollen für Sängerinnen einrichtet, da man verpflichtet ist, Sängerinnen für die vollendeten Rollen anzuschaffen? Mit welchem Recht ändert man an den Werken eines Meisters, welche selbst nach dem Tode noch Eigenthum seines Geistes bleiben? Heifst das, das Andenken und die Verdienste eines grofsen Mannes ehren, dafs man ihn hinter die Anfoderungen eines Mädchens zurücktreten läfst? Wer hat sich diese Eigenmächtigkeiten angemafst, Hr. Spontini oder ein Anderer? In beiden Fällen hat er sie zu vertreten. Er ist oberster Richter in Musiksachen, amtlich auf das Gesetz zu wachen verpflichtet, und für den Zustand der Anarchie verantwortlich.

Man hat Mozart dem Fräulein Hoffmanu geopfert; hat diese Sängerin nun wenigstens das ihr gebrachte grofse Opfer gesühnt? Antwort: ihre vertiefte Höhe war dennoch forcirt und unrein, und die unpassende Tiefe vermochte nicht für solche Odiosa zu entschädigen. Aber sie erlaubte sich auch die muthwilligsten Verstöfse gegen den musikalischen Accent und Rythmus. Pianissimo stand nur in der Partitur, Piano wurde Forte, kurze Töne wurden lang, akzentuirte Töne wurden staccato hervorgestofsen. Die herrliche Kose-Arie „Schmäle, tobe, lieber Junge“ wurde zu einer Brumm-Arie. Das Minne-Duett „Gieb mir die Hand mein Leben“ und die zärtliche Arie „wenn Du fein fromm bist“ waren offenbare Scandalosa! Ueberhaupt scheint Fräulein Hoffmann den Unterschied zwischen der Bäuerin Zerline und der Bäuerin Zerline noch nicht begriffen zu haben.

(Spezielleres auf Verlangen).

Herr Stümer genügte für den Weichling Ottavio. In den Momenten, wo dieser sich zu ermannen scheint, und wo er seiner Unmännlichkeit Meister zu werden strebt, reichte er indessen nicht aus. Namentlich war diefs im ersten Duett: „Weg, weg, aus meinen Blicken“, dann im ersten Finale und in der Arie „Indefs eilt zur Geliebten“ der Fall. Wo war Herr Bader? warum wurde seine Rückkehr nicht abgewartet?

Herr Busolt, dieser seit mehrern Jahren nicht um ein Jota fortgeschrittene Jünger der Kunst, sang den Komthur hohl und matt. Herr Devrient der Jüngere, (Masetto) war nicht bei Stimme, und fehlte es ihm auch an aller Ermuthigung, sich nach Möglichkeit zusammenzunehmen, da besonders Zerline ihn nicht anzuspornen vermochte.

Was der Chor bei matter Direktion und Exkution der ganzen Oper, namentlich bei der Stimmung des Brautpaars, zu dem er wesentlich gehört, leisten konnte, bedarf nicht der Auseinandersetzung. Und so wäre dem aufser Fräulein Sontag nur noch des Herrn Wauer zu erwähnen. Dieser wackere Schauspieler that als Leporello, selbst in dem Gesange, nach Möglichkeit seine Pflicht, und auch nicht ohne Erfolg. Gerade seine Partie ist am wenigsten geeignet, die Anna zu unterstützen. Man darf sich also mit einer herzlichen Dankabstattung begnügen, und endlich zu Fräulein Sontag übergehen, von welcher im nächsten Blatt im Zusammenhang die Rede sein soll. Bis dahin wollen wir uns bemühen, die höchst unangenehmen Eindrücke der ganzen Operndarstellung zu vergessen, deren wir einleitend

erwähnen mufsten, um gegen unsern lieben Gast Gerechtigkeit zu üben.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, d. 25. September 1827.

Königstädter Theater.

Ein neues Mitglied, Fräulein Eva Bamberger, trat heute als Aschenbrödel in Rossini's Oper auf. Talent, angenehmes Organ und unverkennbarer Fleifs haben die Bildung dieser Sängerin so weit gefördert, als man von ihrer Jugend nur irgend erwarten kann. Möge sie nur nicht in den Arbeiten einer so frühen Anstellung, in der Anerkennung, die das Publikum ihrem Streben zollt und in der heutigen Vorliebe für bunte und oberflächliche Musik Sinn und Fleifs für eine tüchtigere Ausbildung der Stimme und des Geistes verlieren: dann kann sie mit uns noch glücklichern Erfolgen entgegensehen; verloren gehen diese sicherlich an dem kurzen Rausche momentanen Beifalls, wenn die Sängerin an dem bis jetzt Errungenen sich befriedigt fühlte. Indefs darf man von ihrem Vater hoffen, dafs er das bessere Streben in ihr unterstützen und leiten wird; mehr als ein Modegötze ist vor seinen Augen umgestürzt und vergessen, als dafs er dem heutigen das Schicksal seiner talentvollen Tochter opfern dürfte.

Marx.

Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

(Fortsetzung.)

Kommen wir nun auf die Tonsetzung dieser Oper insbesondere zu sprechen, so ist, wenn wir den Gesammteindruck richtig fassen, zu bemerken, dafs Spohrs ganze musikalische Individualität sich nicht recht für den gegebenen Stoff eignete. Dieser Stoff, wie wir schon bemerkten, führt ein lebhaftes, schnelles Abwechseln der Situationen mit sich, was Hr. Döring im Ganzen ziemlich geschickt beobachtet hat; aber Spohr ist gleichsam nicht einheimisch, wo er sich nicht lyrisch ausbreiten kann. Nun sind zwar die Sätze dieser Musik weit kürzer; es ist überhaupt rascherer Fortgang in derselben, als in seinen frühern Opern; aber sie gehen auch meistens ohne tiefern Eindruck an dem Zuhörer vorüber, und das ganze Werk läfst, ungeachtet grofser Reize und Verdienste im Einzelnen, doch im Ganzen kälter, als die frühern, wozu vielleicht auch einige Eile des Komponisten in der Bearbeitung einzelner Theile der Oper beigetragen haben mag. Obgleich er nun ferner die Handlung immerfort verfolgt, und überhaupt den Text verständig behandelt, so fehlt doch hier die tiefere, ich möchte sagen ideale Karakteristik, welche eine solche Geisterwelt, wie sie hier gefodert wird, gleichsam musikalisch erschaffen sollte, und hat auch der Dichter hier die Phantasie des Tonsetzers zu wenig angeregt, so konnte doch die Fabel selbst in ihrem volksmäfsigen Karakter noch mehr auf dieselbe wirken, wenn sich der Tonsetzer mehr in diese Fabel hätte hineinversetzen können oder wollen, die uns den Menschen in der Umgebung seltsamer Bildungen darstellt, welche den Sinn bethören und verlokken. Es gehört eine geniale Kraft dazu, diesen Gegensatz bethörender und neckender Naturgewalten, die doch auch wieder mit der Vorstellung des Menschen verwachsen sind, und der menschlichen Empfindungen und Bestrebungen zur Anschauung zu bringen, und in der höheren Harmonie der Kunstanschauung aufzulösen. Ich stimme, ungeachtet der oben angedeuteten Fehler des Dichters, mit dem Verf. jenes früher genannten Aufsatzes über die romantische Oper keinesweges darin überein, dafs diese Musik auf der Bühne darum den rechten Eindruck nicht mache, weil sich die hier gezeigte Geisterwelt befser von der Einbildungskraft, als für die Sinne darstellen lasse; sondern einen Hauptgrund finde ich darin, dafs auch diese Musik diese Geisterwelt nicht tief karakteristisch aufgefafst hat. Man sage nicht etwa, dafs die Gestalten einer solchen Geisterwelt in der Phantasie verschwimmen und dafs hier nichts zu karakterisiren sei; denn nicht blos das rein Gegebene wird karakterisirt, das Karakteristische wird auch in tiefer Anregung durch die Welterscheinungen von der Phantasie erfunden, und darum redete ich vorhin von idealer Karakteristik. Wer Webers Oberon genau kennt, wird mich verstehen und an den Elfenchören die Bestätigung finden; denn hier wird eine ganz neue Welt — aber versteht sich immer aus des Menschen Brust — eröffnet; ja man könnte fast geneigt sein, gegen den Verf. des mehrgenannten Aufsatzes die Frage (S. 336 b) umzudrehen, und zu fragen: welche Scenen ziehen uns in dieser Zauberoper mehr an, wo Geister oder wo Menschen singen? allein dadurch würde man immer zu keiner gründlichen Antwort kommen, weil es, wenn solche Fragen in Beziehung auf gegebene Werke aufgeworfen werden, sich immer wiederum fragt, worin dieselben gerade stark oder schwach waren, oder mit andern Worten, weil es schwierig ist, einzelne als Repräsentanten der Gattung auszuheben. —

(Fortsetzung folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 10. Oktober — Nro. 41. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Einige wohlgemeinte Worte über einige wohlgemeinte Worte in Zeitschriften, *) namentlich in der Haude- und Spenerschen Zeitung über das Repertoir des königstädter Theaters.

Wie viele Leute es sehr gut mit dem königstädtischen Theater meinen, erweist sich täglich mehr von allen Seiten, so wie, das sehr viele ihm rathen.

Früher wurde von vielen Freunden immerwährend gerathen: „Haltet euch lediglich an das alte klassiche Lustspiel!“ Dafs diese Leute nicht recht wufsten, was sie wollten — weifs man gewifs. Später kam der Rath: „Haltet euch an die deutsche und nebenbei an die französische Oper!“ immer häufiger zum Vorschein, so warm und herzlich ausgesprochen, dafs man ihn wohl für aufrichtig halten mufs, und unmöglich für Spott nehmen darf — obgleich er — streng genommen, einen Spott und zwar einen recht bittern enthält auf dieses Theater, auf die deutsche Oper im Allgemeinen und auf die Deutschen insgesammt! Wer einer Privatanstalt (vielleicht jedem Theater) ernstlich empfehlen kann, im alten Lustspiel und für dasselbe zu leben, der ist mit dem Geiste seiner und überhaupt keiner Zeit bekannt; eben so wenig, als der es mit der musikalischen Literatur und dem Opernschatz sein kann, welcher heutzutage einer solchen Bühne bei solchen beengenden Verhältnissen zurufen kann: „Haltet euch an die deutsche Oper!“

Dies ist einer jener vielen Zurufe, welche an und für sich zwar nichts bedeuten, so räthselhaft und obenhin ausgesprochen keinen klaren Sinn haben — aber eben darum vielen als eine Parole, als ein Feldgeschrei gelten und emsig nachgebetet werden und Einzelne wenigstens gegen eine Anstalt unbilliger Weise und völlig grundlos in Harnisch bringen. Es scheint an der Zeit zu sein, diese oft erklingende Saite einmal etwas ernster zu berühren, und ihr gleichsam mathematisch überzeugende Laute zu entlocken.

Wir zählen in Deutschland ungefähr folgende Namen, von welchen dramatisch musikalische Werke zu einiger oder grofser oder eminenter Bedeutsamkeit bis heute gelangt sind:

Amon, André, v. Appell, Benda, Beeke, Berger, L. Berger, Breitenstein, J. Ch. Bach, v. Böklin, Bichler, Braun, Bücket, J. Brandl, Blumröder, C. Blum, Bierey, Beethoven; Cannabich; v. Ditterdorf, Dussek, v. Drieberg, Danzy, Dorn, Drechsler; Eule, Ebers, Eberle, Eberwein; Frey, Fränzl, Fesca; Gerl, Gafsmann, Gluck, Grofsheim, Gyrowetz, Guhr, Gläser; J. Haydn, Henneberg, Himmel, Hafse, Haibel, Häser, Hanke, Hofmeister, Holzbauer, Hensler, Hummel; Kleinheinz, Kunze, Kersten, Kreufser, Kügler, Kospoth, Kreube, Kienlen, Kauer, Kanne, Kuhlau, Kinsky, Krebs, Klein; Lindpaintner, v. Lichtenstein, Leon; Mozart, Maschek, Michel, C. Maurer, L. Maurer, W. Müller, F. Müller, Sim. Mayr,

*) Vergl. über denselben Gegenstand No. 36. S. 289. D. Red.

Mayerbeer, v. Mosel, Mendelsohn, Marx, C. Meyer, Marschner; Naumann, Neefe, Nikolai; Onslow; Preu, Panek, v. Poisl, Präger, Pixis, H. Payer; Reichard, Röfsler, Röth, Rieger, Ritter, Romberg, Riotte, Fr. Roser; Schuster, Ign. Schuster, Schack, Süfsmeyer, Schweizer, Seidelmann, Stegmann, Stegmayer, Schubauer, Sterkel, Schmidtbauer, J. v. Seyfried, Steipelt, Spohr, J. Ph. Schmidt, Schmiedt, 2 Fr. Schneider, Sutor, Straufs, Schubert, Spindler, Schreinzer, J. A. Schulz, Stunz; Tuczek, Triebensee, Tigura, Tauber, Teyber, W. Telle; Umlauf, Fr. Uber; Volkert, Vogler; Wölffl, Walter, Winter, J. Weigl, Th. Weigl, Wranitzky, C. M. v. Weber, A. Weber, B. Weber, Wolfram, Wiedebein, Würfel, Weixelbaum; Zumsteg, Zapf, u. s. w.

Zusammen 149 Tonsetzer. Nehmen wir aber an, dafs deren, welche brauchbare und achtbare Opern geschrieben haben — 200 lebten, und (was viel zu viel ist) dafs von jedem derselben 8 Opern geliefert worden sind; macht in Summa 1600 Opern.

Von diesen — — — — — — —	1600.—
nehmen wir an ein Viertel als ernste Opern (oder Semiseria) —	400.—
ein Viertel als einaktige Singspiele — — — — — — — — — —	400.—
nur ein Zehntel als durchaus für die Zeit als Musik unbrauchbar — —	533.—
ein Zehntel als für das gegebene Personal nicht geeignet — — — — —	160.—
Was bleibt dem Repertoir übrig? — —	1490—
Rest-Opern.	110.

Aber auch dies ist die Geburt eines Traumes. Denn entweder sind dies wiener komische Opern der kleinen Theater, sehr zweifelhaften Erfolgs, worin Sänger und Sängerinnen nichts zu thun haben, und nur der Dekorateur, Garderobier, Maschinist und Balletmeister ihre Rechnung finden in Verbindung mit dem lieben Kasperle, vulgo Hanswurst in neuem Kostüme; oder es sind Bearbeitungen aus andern Sprachen, in eine andere als die jetzt gangbare deutsche Sprache, wovon sich jeder in jedweder geordneten Theaterbibliothek leicht überzeugen kann; oder es sind in Text und Musik gute Prachtwerke, welche Tausende verschlingen, bevor der Vorhang aufrollt, und alsdann doch nicht prächtig genug sind, um die steigende Unersättlichkeit zu befriedigen; oder es ist ein Embargo darauf gelegt durch Konzession und Verhältnisse; oder es sind einaktige Bagatellen, bei welchen jedes Theater verhungern kann und jedes Publikum heutzutage Frostübel empfindet.

Ja, das königstädter Theater darf unbedenklich einen Preis von 10,000 Rthlr. für den aussetzen, welcher ihm aus dem gesammten deutschen Opernvorrath — zwanzig passende und erfolgreiche komische Opern nennen wird! Selbst ein Accessit darauf zu erlangen, dürfte keinem gelingen!

Aber warum gebt ihr nicht französische Opern? Ist nicht diese Quelle eine unerschöpfliche?

Ja, unbezweifelt ist der Opernvorrath der Pariser seit Lully und Quinault weit gröfser, und namentlich die komische Oper weit zahlreicher und, gestehen wir es frei, die Wahl ihrer Bücher, im Allgemeinen wenigstens — weit besser.

Allein gute zwei Drittheile ihrer komischen Opern bestehen aus einaktigen Singspielen, wovon die bessern beinahe alle bereits in Deutschland bis zum Ekel gehört worden sind, nie mit nationeller Vollkommenheit gegeben werden können, und überall kein Publikum mehr finden. Die Zahl der in Deutschland brauchbaren Opern eines Dutillieu, Gaveaux, Berton, Bochsa, Lesueur, Bonni, Gretry, Dalayrac, Isouard, Boieldieu, Solié, Auber, Herold, Mehul, Cherubini, Kreuzer, Philidor, Piccini, Sacchini, Champein, Catel, Dezède, Della Maria, Duny, Dumonchaud, Devienne, Deshaye, D' Herbain, Eler, Fay, Friezeri, Gossec, Jadin, Kohaut, Lemoine, Lebrun, Louis, Monsigny, Martini, Propiac, Rodolphe u. s. w. ist allerdings sehr grofs, und vermehrt sich jährlich so bedeutend, wie dies in Deutschland nie der Fall sein kann, noch wird.

Allein — beinahe alles, was auch selbst aus älterer Zeit noch als theaterkräftig erkannt werden dürfte — ist in Berlin schon gegeben, so oft gegeben, dafs es wirklich unter die verlegene Waare gehört; das Beste der ältern Werke ist ausschliefsliches Eigenthum der Hofbühnen; das Beste der neusten Erscheinungen von Auber, Herold, Boieldieu ist theils schon gegeben, theils verbotene Waare, und reduzirt sich hiermit auf höchstens ein halbes Dutzend — wahrscheinlich gefälligere Werke, wovon einige schwerlich dem personellen Zustand der Bühne ganz geeignet sein, also schwerlich ein günstiges Resultat herbeiführen dürften; während gerade diese neuesten so sehr ersehnten französischen Werke, nichts weniger als rein französische Produkte sind, sondern mehr oder weniger dem musikalischen Impuls der Mode in Paris huldigend — dem Rossini nachstreben und oft auch wirklich nachschreiben.

Mit der schon bestehenden deutschen und französischen Oper kann eine solche Bühne unter solchen Verhältnissen nicht bestehen!

Was bleibt also von den Vorräthen zu hauptsächlicher Berücksichtigung um so mehr übrig, da die Sänger und Sängerinnen vorzüglich dafür geeignet erscheinen, das Publikum daran Behagen findet, die andern Bühnen darin gar nichts leisten wollen? Die italienische Opera buffa. Diese wirklich nicht zu erschöpfende und beinahe täglich sich erneuende Quelle, wozu die grofsen Meister aller Nationen stets ihr Scherflein beitrugen, und welche namentlich die gröfsten deutschen Operntonsetzer früher so sehr bereicherten — auf Kosten ihres Vaterlandes, oder weil ihr Vaterland damals eine eigentliche Oper noch gar nicht hatte.

Welchen Reichthum von komischen Opern, deren Mehrzahl hier noch nicht gehört ist und wovon mit tüchtigen Kapellmeistern, Regisseuren und Sängern ein sehr grofser Theil für alle Zeiten brauchbar bleibt — umfassen die Namen eines: Ajroldi, Alessandri, Andreozzi, Anfossi, Asioli, Astarita, Avanzini, Basily, Bernasconi, Bertoja, Bertoni, Bianchi, Bigatti, Boccherini, Bonfichi, Bertini, Boyle, Calegari, Caraffa, Carlini, Caruso, Celli, Cimador, Cimarosa, Cioffolotto, Cocchi, Coccia, Cordella, Capotorti, Corbisiero, Correr, Cristiani, Dussek, Dutillieu, Fabrizi, Farinelli, Federici, Fiocchi, Fiodo, Fioravanti, Galuppi, Gardi, Gasman, Gatti, Gazzaniga, 2 Generali, Giorgi, Girace, Giuliani, Gnecco, Grazioli, Guarnacci, 2 Guglielmi, Hafse, Jannoni, Jomelli, Lampugnani, Lavigna, Leo, Liverati, Manfroce, Manna, Mascello, Marinelli, Martini, Martin, S. Mayr, Meyerbeer, Mellara, Mercadante, Micheli, Monti, Morlacchi, Mosca, Nasolini, Neri, Nicolini, Orgitano, Orland, Pacini, Paer, Paganini, Pajni, Paisiello, Palma, 2 Pavesi, Piana, Piccini, Pilotti, Portogallo, Pucitta, Pugnani, Pulli, Piantanida, Ray, Rarimondi, Rastrelli, Rossini, Ruggi, Sacchini, Salieri, Sarti, Scolari, Soliva, Spontini. Stunz, Tarchi, Trajetta, Trento, Tritto Vaccaj, della Valle, Valentini, Vagenseil, Vinci, Weigl, Winter, Zingarelli u. s. w.!

Allein, kann und darf es Zweck und Vorwurf einer solchen Bühne sein, — entweder nur einseitig zu wirken, oder stets nach allen Seiten in alten Vorathskammern herumzuwühlen und längst Vorhandenes und unserer Zeit nie ganz Angehöriges hervorzuziehen? Soll die Gegenwart nichts sein, als ein prunkendes Mausoleum der Vergangenheit? Sollen die Lebenden ewig bei den Todten zu Gaste gehen, um ewig nur halbgesättigt und mit Schamröthe im Gesicht vom Tische aufzustehen? Soll die Mumienkur noch immer den Gebrauch aller frisch und lebenvoll um uns blühenden Heilmittel verdrängen? Sollen wir einen Acker nicht mit neuen Gewächsen besamen, nur um die Strünke der früher darin blühenden und fruchttragenden Gewächse nicht gleichsam ausrotten oder in Herbarien aufbewahren zu müssen? Sollen wir, die wir so viele Male Leiden und Beschwerden haben, als die Vergangenheit sie hatte und haben konnte — darum auch nur an ihren Genüssen uns erlaben können, nur ihre Freude fühlen dürfen — nur nach ihrem Fidelbogen tanzen, nur nach

ihrer Leyer singen? Ist ein Non plus ultra in der Kunst denkbar und wünschenswerth? Wo spräche sich ein Naturgebot so allmächtig aus, dafs wir nicht vorwärtsgehen, nicht vorwärtssehen und streben, sondern stets mit den Augen im Nacken ruhig am Vergangenen uns weiden, und festgewurzelt in das Stoppelfeld der Jahrhunderte zurückblicken sollen? Knabentraum!

Wir sind geboren für uns selbst und für unsre Kinder, so gut und so kräftig und so freudig, als unsere Väter und Grofsväter es waren! Wir sind geboren, eine neue Zeit zu gebären und zu erzeugen, und haben des Neuen wahrlich schon genug erzeugt, um in der Musica – der Göttlichen und Herrlichen, aber in Betracht zu dem Ganzen und Wichtigen und Grofsen, doch gar winzigen Musica- uns nicht hofmeistern und narriren zu lassen von den alten bequemen Herren im Schlafrock beim Theekessel und Fusel und Topfkuchen! Wir sind nicht so geist- und saftlos, wie manche unserer Vorreiter und Trompeter, welche nur in den Tag hineinblasen, um zu erfahren, woher eine Brosame ihnen zuflöge und ein Gräslein ihnen aufkeime zu nothdürftiger Atzung; und unser Blut ist wohl mehr werth als ihre fahle Dinte und Tinte, und unsere herzinnige Freudigkeit wiegt wohl auf ihr Hosianna-Geblöke des Beifalls und ihr nüchternes und schaales Preisen einer von ihnen am wenigsten begriffenen und gefühlten Vergangenheit, und einer schaal betrachteten Gegenwart!

Habt den Muth, statt fader Wohldienerei und Thalerbuhlerei und Blumensprache und klingender Phrasenkrämerei, blank und baar zu sagen: Du Theater, oder Theaterdirektion, sei so vernünftig und schaffe dir deutsche Opern, wenn du keine findest! Du hast die Mittel, materiell und subjektiv! Erkenne deine schöne Bestimmung in der ersten Stadt der Deutschen — und sorge vor allem dafür, dafs die deutsche Muse bei dir erwärmen und sich sonnen könne und neu erblühen zu Glanz und Ehre! Eröffne dem unblutigen Kampf eine blühende Arena; die Kämpfer werden sich einstellen, und das Volk wird ihnen gern Zuschauer und Zuhörer werden! Zeige uns alles, was die italienische und französische Kunst Neues bietet, und was wir anderwärts entbehren müssen und auch gern entbehren; aber bemühe dich auch, den Deutschen ein Asyl offen zu halten, oder vielmehr zu eröffnen, und dem Deutschen das Deutsche werth zu machen, indem du es ihnen in edlem Gewande zeigst! Du kannst es! — Dies wäre die Sprache von Männern!

Der kräftig lebendige Wille der Direktion kann es, und ihre aufrichtige Liebe für die gute und schöne Sache. Ein ernster Ruf, ein Beweis, dafs solcher Ruf nicht leerer Schall ist: und ehe ein Jahr vorübergeht, hat sie gewifs einige deutsche Opern, welche ihrer Kasse guten Klang geben und aus dem Mund ihrer trefflichen Sänger ihren Ruhm kräftiger und eindringlicher ertönen lassen, als alle die siechen Sieges-Bulletins über besser gegebene Konkurenz-Opern und geistlose Vaudevilles es jemals vermögen! Ist auch nicht alles Gold, was erscheinen wird; mag auch mitunter ein schwaches Werkchen die Kasse nicht so sehr füllen, so bleibt doch die Ehre der Bühne sicher und der Schade wird nie so grofs und gewifs nie so bejubelt sein, wie er bei einzelnen Niederlagen und Unfällen des Ringens der Eitelkeit und Konkurrenz war und ist.

Ein bösartiger Aberglaube ist es, dafs die Deutschen darum Opern weniger komponiren, weil sie nicht so bezahlt werden können, wie es in Frankreich, England und Italien der Fall ist. Die guten Deutschen sind daran gewöhnt und ihr Murren darüber ist ein Murren geduldiger Langmuth. Aber wo sie keine Freundlichkeit und Liebe mehr finden bei Direktionen und Publikum, wo die Rezensionswuth mit giftiger Geifsel Wache hält und die edle Kritik verdrängt — da mufs die Lust schwinden und das Feuer verrauchen, und in Unlust und Neid über das Glück der Ausländer sich verwandeln, und gegen deren Werke die Galle wecken!

Haben wir auch im Augenblicke keinen Rossini, keinen Boieldieu! u. s. w. Wir brauchen sie nicht und sollen sie in dieser Weise

nicht haben. Aber Gleiches und Besseres wecken, und hervorrufen aus unserer Mitte, als ein Herold, Auber, Caraffa, Pavesi u. s. w. schufen und schaffen — das kann nicht unmöglich sein! Wir haben Besseres in einem Spohr, Meyerbeer, Weigl, Gyrowetz, Kreuzer u. s. w. und des Gleichguten genug in alten und jungen Herzen!

Es ist der Direktion des königstädtischen Theaters ohne Zweifel leichter — Zehn erfolgreiche komische Opern zu erzielen — als ein einziges ächtes und heilbringendes Lustspiel!

Die Vaudevilles schiefsen wie Pilze aus dem Boden unter ihrer liebevollen Pflege, und verschwinden trotz aller Liebe — wie Pilze! Sie schenke gleiche Liebe und Zuvorkommenheit der komischen Oper, und bilde sich damit etwas Dauerndes und jährlich Früchte Bringendes und neu Erfreuendes! Mit der Hälfte der Thaler, welche nach Paris, Wien und Mailand für Partituren wandern, wovon so viele nur Bibliothekschatz bleiben müssen, kann sie in Deutschland der Ehre und Freude sich genug erkaufen und damit zugleich Gutes stiften, und den Dank der Nation und der Kunst ansprechen. Sie kann es und soll es — sie wolle endlich! — ch —

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung des Berichts über die erste Gastrolle.)

Am 29. September. Don Juan. Fräulein Sontag Donna Anna.

Es war unserer Künstlerin von jeher in allen ihren Darstellungen jene höchst züchtige Haltung eigen, welche nichts anders ist, als ein schöner Verein von Bescheidenheit, Selbstvertrauen und Bewufstsein eigner Pflichterfüllung. Immer schon verdiente diese Züchtigkeit hohe Achtung. Wahre Bewunderung müssen wir unserm Gast indessen zollen für die diesmal an den Tag gelegte Unwandelbarkeit ihrer Grundsätze. Sittige Ruhe verliefs sie in der unheimlichen Umgebung nicht einen Augenblick. Nie war ein Zeichen von Unzufriedenheit, nie die leiseste Anmafsung bemerkbar, vielmehr war sie es, welche mehrmals durch ihre Festigkeit erst den Mitspielenden eine gewisse Sicherheit mittheilte, und welcher das Gelingen mancher Ensemblestücke allein zu verdanken war.

Diese Festigkeit ist Bürge dafür, dafs Fräulein Sontag sich ihrer Aufgabe bewufst geworden ist, und diese im Allgemeinen nach ihren Kräften gelöf't habe, wenn gleich, wie schon im vorigen Blatte bemerkt ist, dahin gestellt bleiben mufs, ob bei tüchtigerer Besetzung der Nebenrollen die Gesammtwirkung sie in Momenten des Affekts zu etwas gröfserer Begeisterung zu steigern vermocht hätte.

Die grofsen Grundzüge der Anna sind Schmerz und Rache. Das bei weitem überwiegende Prinzip ist aber die Rache. In ihr findet der Schmerz seine Auflösung; diese Rache treibt das zarte Mädchen aus dem Kreise ihres stillen Wirkens in die Welt männlicher Thätigkeit, sie erhebt die Dulderin zur Heldin. In allen Beziehungen erscheint die Rächerin grofsartig, in der konsequenten Verfolgung ihres Racheplans, in der Besonnenheit, mit welcher sie den Ottavio am Gängelbande leitet, und die Erscheinungen um sich her beobachtet, endlich in der Liebe, mit welcher sie den ihrer unwürdigen Ottavio für diese zu belohnen entschlossen ist, und welcher sie sich selbst zum Opfer bringt. Die Darstellung dieser Heroin erfodert daher eine mächtige imposante Figur und Stimme, Glut und ausdauernde Kraft. Nur der Mangel eines dieser Requisite, nämlich der Heldenfigur, läfst sich zum grofsen Theil ersetzen durch intensive Mittel, und insofern darf es nicht absolut getadelt werden, dafs Fräulein Sontag bei dem Mangel einer entsprechenden äufsern Persönlichkeit die Rolle der Anna wählte. Es kommt nur darauf an, was sie mit ihren innern Kräften zu leisten vermocht.

Dafs Fräulein Sontag die Anna, aus unserem Gesichtspunkte betrachtet, dafür zeugte der Grad ihrer Kraftanstrengung in den grandiosen Momenten:

1) der Auffoderung zur Rache im Rezitativ (No. 2.)

„Ha, du mufst den Vater rächen u. s. w."

und im Duett (ebendaselbst):

„O, welcher Schmerz Geliebter"

2) der Mittheilung an Ottavio in den Worten:

„Er ist der Mörder meines Vaters,"

dann der Erzählung von den Begebnissen der schrecklichen Mordnacht, (Rezit. und Arie No. 7.)

Dieselbe Kraftäufserungen indefs belehren uns zugleich, dafs Fräulein Sontag ihrer Aufgabe nicht gewachsen ist. Grade an diesen Anstrengungen scheiterte die Künstlerin. Alles Kraftaufwandes ungeachtet vermochte sie selbst momentane grofse Effekte nicht hervorzubrin-

gen, die Anstrengung äufserte aber zugleich eine ungünstige einflufsreiche Störung, indem sie eine grofse Vibration der Töne und einen Anflug von Heiserkeit erzeugte, wodurch der Erfolg der spätern Leistungen beeinträchtigt wurde.

Vorzüglich schön und wahrhaft ergreifend waren indessen die Worte:

„Er ist der Mörder meines Vaters,"

weil die Sängerin hier noch bei voller Kraft war und alle ihre Mittel in Einem Momente zu benutzen vermochte. Auch genügte sie in dem zwar auch kräftig aber ruhiger gehaltenen Maskenterzett, wie denn dieses vortreffliche Tonstück überhaupt von allen Ensembles am befriedigendsten exekutirt wurde. Ganz unzureichend erschien sie uns am Schlusse des ersten Finale, wo Anna neben dem bedrängten Don Juan die zweite Hauptpartie hat, da auch sie hier dem entscheidenden Augenblicke mit hochklopfender Brust entgegenharrt.

Meisterhaft war unser Gast dagegen in allen Momenten der zarten und schönen Weiblichkeit. Unübertrefflich und unnachahmlich schien uns der sanfte Schmelz der Töne in den Worten:

„Wo ist mein Vater hin?"

in der Introduktion zum ersten Duett, dann die Zerstreutheit, bis das Gefühl und der Entschlufs der Rache ihr Haltung und Sicherheit zurückgiebt. Auch in der grofsen Schlufsarie müssen wir für schön alle diejenigen Stellen erklären, aus denen Anmuth und dankbare Liebe athmet.

So darf denn unserm Gaste nicht der Vorwurf der Gleichgültigkeit gegen eine hohe Aufgabe gemacht werden, im Gegentheil verdient der wohl zu erkennende hohe Eifer, etwas Vorzügliches zu leisten, die vollste Anerkennung. Weder an Einsicht noch an regem Fleifse hat es der Künstlerin gefehlt, und wo sie hinter ihrem Ideal zurückgeblieben ist, darf diefs nur ihrer der Rolle nicht entsprechenden Persönlichkeit und den nicht ausreichenden Mitteln beigemessen werden. — Dafs Fräulein Sontag sich an eine hohe Aufgabe wagte, ohne des Erfolges gewifs zu sein, ist übrigens nicht zu tadeln, vielmehr höchst achtungswerth. Das Streben nach dem Hohen beurkundet immer einen für das Höhere empfänglichen Sinn, und welcher Mensch vermöchte seine eigenen Kräfte zu erkennen, bevor er sie nicht versucht und in dem Erfolge des Versuches und dem Urtheil der Welt geprüft hätte?

Es gebührte daher der Künstlerin der laute Beifall der Menge schon ihres tüchtigen Strebens wegen im vollsten Maafse, wenn sie auch nicht — wie anerkannt worden ist — einzelnes Vortreffliche geleistet hätte.

Nur der verjährten Ortsgewohnheit verdankte Hr. Blume die Ehre, neben Fräulein Sontag gerufen zu werden. Ihr allein gebührt sie.

Zweite Gastrolle.

Am 2. Oktober. Der Freischütz. Fräulein Sontag: Agathe.

Unserm Grundsatze getreu haben wir zunächst wieder unsere Verwunderung über die höchst traurige Vorstellung dieser Oper auszusprechen. Wie ist es möglich, ein Werk, das wir rein und gediegen aus den Händen des Meisters unmittelbar empfangen haben, das dem Publikum so werth geworden ist, und das nebenher über hundertmal volle Kasse gemacht hat — wie ist es möglich, ein solches Werk so zu behandeln? Wenn man sich aber auch lossagt von den Pflichten der Dankbarkeit, wie kann man es über sich gewinnen, zugleich die Pflichten der Gastfreundschaft zu verletzen?

Wir wollen weder die Ouvertüre noch die sonstigen Leistungen des Orchesters tadeln, nicht sowohl deshalb, weil nichts zu tadeln wäre (denn hinreichender Grund zum Tadel wäre schon, dafs weniger geleistet wurde, als man vermochte und früher geleistet hatte) sondern nur deshalb, um Raum für das Tadelnswerthere zu gewinnen.

Hr. Blume verliert nach gerade alle Töne, seine Stimme reicht nicht mehr für eine ruhigfortscheitende melodiöse Gesangpartie aus, wie viel weniger vermag er also zu effektuiren in der mysteriösen Partie des Kaspar, wo der ganze Eindruck allein von der Präzision, der Kraft und der klaren Stimmführung des Sängers, ganz besonders aber von der reinen und sonoren Haltung einzelner bedeutungs- oder geheimnifsvoller Töne abhängt. Doch fort von dieser Betrachtung: die königliche Oper hat nun einmal keinen Bassisten!

Hrn. Stümers Tenor ist durchaus matt und unkräftig, Max ist aber ungeachtet seiner Verirrung ein kräftiger Bursch und ein feurig-zärtlicher Liebhaber. Wie kann also Hr. Stümer den Max singen? zumal wir ja, den Göttern sei Dank, einen Bader haben.

Fräulein Hoffmann hat zwar Durchtriebenheit genug für das Annchen, und möchte sich, da die Rolle eben nicht allzuviel Feinheit und Zierlichkeit des Spieles erheischt, für diese Partie passen. Sie ist aber Altistin, und es geschieht daher ein doppeltes Unrecht, wenn man ihr die Sopranrolle des Annchen konferirt: nämlich das eine an ihr, das andere an der Rolle.

Was von dem bisher erwähnten Personale geleistet wurde, darf nach vorstehenden Bemerkungen mit Stillschweigen übergangen werden. Weder Hrn. Blume's Muskel- und Stimm-Anstrengung, noch Hrn. Stümers

Kunststücke — wie z. B., ein höchst unmusikalischer langer Triller auf „Liebe“ — sind geeignet, für die gerügten wesentlichen Mängel zu entschädigen, und auch Fräulein Hoffmann machte durch ihre Lust zur Sache es nur weniger empfindlich, dafs sie nur die Stellvertreterin einer — jetzt der königlichen Oper zufällig fehlenden — für ihre Rolle mehr geeigneten Darstellerin sei.

Nebenher war die Rolle des Grafen (sonst von Hrn. Devrient dargestellt) in die Hände eines Statisten gegeben, und die des Eremiten dem unstäten jungen Herrn Busolt anvertraut, welcher seinem trefflichen Vorgänger, Hrn. Gern, weder Portament der Stimme noch Haltung des Körpers abgelernt hat, obgleich ihm von demselben diese Rolle unzählige Male vorgespielt worden ist.

Auch für den Kilian war der des Gesanges unkundige Hr. Wiehl, und für die Brautjungfer Mad. Möser ausgesucht, welche das Wenige nicht einmal besitzt, was zum Brautjungferliede gehört, nämlich ein Stimmchen nebst natürlichem Vortrag und Anstande. Nur an Hrn. Wauer war nichts auszusetzen.

Den Chören fehlte es an Kraft und Feuer, dem Spottchor sogar an Choristen.

Um die Darstellung vollends zu einer ausgezeichneten in ihrer Art zu erheben, liefs man die Wolfschluchtscene total verunglücken.

Doch endlich zu Fräulein Sontag.

Agathe, das liebende, bange, schwärmerische Mädchen, kümmert sich nicht um Kaspar, nicht um die Bauern und Jäger, nicht um den Spuk böser Geister; Max allein ist es, der ihre Seele füllt, ihm harrt sie entgegen mit allen Sinnen, sein Blick ist ihr Wonne, sein Besitz ihr bang ersehntes, bezweifeltes und von Gott erflehtes Glück. — Ihre ganze Erscheinung in der Oper ist isolirt bis zu dem Entscheidungsmomente. Wir sehen sie in ihrer Kammer, hingegeben allen Hoffnungen und Zweifeln, dem Glück und den Bekümmernissen der Liebe, ahnungsvollen Träumereien und innigen Gebeten. Diese Aufgabe läfst sich befriedigend lösen, auch ohne Unterstützung von den Nebenrollen, insofern nur — wie sich nicht behaupten läfst — Max und Annchen in den wenigen Berührungspunkten mit Agathe nicht offenbar störende Erscheinungen sind. Auf die Nebenrollen können wir Fräulein Sontag also diesmal nichts zu Gute rechnen. Und wahrlich bedarf es dessen auch nicht, denn ihre Leistung mufs zu den vorzüglicheren gezählt werden. Unverkennbar war es, dafs Fräulein Sontag ihre Aufgabe durchdacht und sich bis zur Sicherheit zu eigen gemacht hatte; ihr Spiel war, wie aus freiem Geiste, und vollkommen gelangen alle Momente der zärtlichen Liebe, der Bangigkeit und der kindlichen Religiosität, mit einem Worte alles, was sich unter „liebenswürdige Mädchenhaftigkeit“ zusammen fassen läfst. Ihr Gesang war wie immer ein treuer Verbündeter ihres Spieles. Lieblichkeit des Tones, Schüchternheit des mezza voce, Deutlichkeit der Worte und Reinheit der Klänge waren schönere Blüten ihrer musikalischen Leistung. Wir würden daher diese Leistung nicht nur zu den vorzüglichern zählen, sondern sie geradehin vorzüglich nennen, wenn Fräulein Sontag nach unserer Ansicht nicht hinter einer Anfoderung ihrer Rolle zurückgeblieben wäre. Die Schwärmerin Agathe hat sie nämlich nicht gegeben, obgleich gerade diese Neigung, diese Ueberspannung der Gefühle das eigentlich Karakteristische der Rolle, ja gar nicht zu entbehren ist, weil Agathe gerade hierdurch, namentlich durch die Schwärmerei ihrer mysteriösen Ahnungen erst in eine gröfsere Beziehung zu dem Walten der geheimen Kräfte, und in innigere Verbindung mit Max tritt, der den Einflüssen dieser Kräfte sich hingiebt: und so hierdurch eigentlich erst integrirender Theil der Oper wird. Fräulein Sontag theilt auch offenbar diese Ansicht, denn in den passiven Stellen ihrer Rolle war wenigstens ein sanfterer Grad dieser Schwärmerei bemerkbar und die Träumereien, welche nichts anderes sind, als Schwärmereien des Nachdenkens, liessen nichts zu wünschen übrig. Desto mehr verwunderte es uns anfänglich, diese höhere Anschauung in den aktiven Theilen der Rolle, mit einem Worte die Schwärmerei der aufgeregten Gefühle, sowohl im Spiel als im Gesange zu vermissen. Sehr bald wurde es indessen wider unser Erwarten sichtbar, dafs die Kräfte der Darstellerin selbst für diese Anstrengungen geringern Grades nicht ausreichten. In der Arie:

„Wie nah'te mir der Schlummer,“

steigert Fräulein Sontag bei den Worten:

„Er ist's, er ist's,“

dann in dem Vivace con fuoco:

„All' meine Pulse schlagen,“

nur mit hörbarer Anstrengung die Kraft ihrer Stimme; der unmittelbare Erfolg dieser Anstrengung war aber wieder ein grofses Schweben der Töne, eine kleine Beimischung von Unreinheit und sehr bemerkbare Angegriffenheit in den folgenden Gesangstücken.

So galt der Beifall nach dieser Arie offenbar mehr ihrer grofsen Bemühung, als dem Erfolge, während der lautere und allgemeinere nach der Kavatine:

„Und ob die Wolke sie verhülle,“

ihr aus bewegtem Herzen entgegenströmte.

Diese Andeutungen mögen für diesmal genügen. Ausführlichere Urtheile über die Künstlerin können nach der zweiten Rolle nicht

gefällt werden und gehören auch nicht hierher, müssen vielmehr bis zum Schlufsbericht vorbehalten bleiben. Ueber die Stimmung des Publikums berichten andere Blätter. Doch so viel hiervon, dafs Fräulein Sontag (allein) gerufen wurde.

(Fortsetzung folgt.)

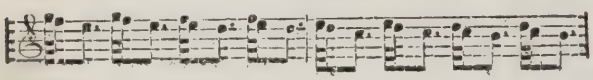
Berlin, d. 7. Oktober 1827.

Königstädter Theater.

Der Probierstein von Rossini.

Nur dem Talent eines Rossini hat es gelingen können, eine Oper ohne Süjet und gleichwohl von der gröfsten Lebhaftigkeit der Handlung zu schreiben. Dies scheint ein Widerspruch. Aber tausend Zuschauer können bezeugen, dafs sich noch nie eine gröfsere und schnellere Abwechselung und Mannigfaltigkeit entwickelt hat. Sehen wir nicht Kostüme aus dem berliner Blumengarten, von Wisotzky, aus Kalabrien, Sevilla, aus Smyrna, Warschau und Paris, vom Jahre 1740 und 1827? Treten nicht die sieben oder acht Hauptpersonen schon im ersten Akte jede vierzehnmal auf und wieder ab, und sprechen sogar jedesmal etwas? Wechseln nicht Garten- und Stubendekoration im ersten Akt allein neunmal? Vereinigt nicht der zweite Akt in einer und derselben Minute eine Jagd, wo Böcke geschossen werden, ein Donner- und Regenwetter, ein Liebesrendezvous und Spaziergänge der Damen en parure mit regenfesten Schwungfedern?

Bewundernswerth ist, wie durch das einfachste Mittel in diese Masse von Begebenheiten Einheit gebracht worden. Die Komposition vollbringt es allein, indem sie jeden Auftretenden dieselben Melismen und Koloraturen absingen läfst. Gern hätte Ref, dies näher auseinandergesetzt; allein sein musikalisches Gedächtnifs ist noch nicht geübt genug und hat ihm nur Eine Idee des Komponisten;



aufbewahrt, die 69 mal vorkam und mit unnachahmlicher Gewandtheit benutzt war, um das Bellen der Jagdhunde, Liebesseufzer eines zarten Gemüths, den rollenden Donner und die Verlegenheit eines Grafen der seinen Wechsel nicht bezahlen kann, so wie noch vieles andere auszudrücken.

Den Ausgang der Sache erlebte Ref. eigentlich nicht. Da sich aber gegen das Ende der Oper aus der Handlung ganz ungezwungen ein illuminirter Saal entwickelte und — was das Wichtigste ist — die Prima Donna in Ulanen-Uniform erschien, so kann man nicht zweifeln, dafs die Oper enthusiastischen Beifall gefunden haben und sich lange auf dem Repertoir halten wird. Zu bedauern ist nur, dafs die Direktion nicht alles ihr zu Gebote Stehende zu Gunsten der Oper aufgewendet hat; es ist nicht abzusehen, warum nicht wenigstens die Affenfamilie aus Jocko und das Schiff aus dem Ungeheuer mit angebracht worden sind. Möge sie bald auf Schadloshaltung bedacht sein.

Salomon Kenner.

(Aus einer andern Feder.)

Von der sogenannten Oper, der Probierstein von Rossini, läfst sich weiter nichts berichten, als dafs Fräulein Tibaldi darin auftrat, eine Sängerin von so edlem, grofsartigem Wesen, so seelenvoller, gehaltiger, gebildeter Stimme und so offenbarer Theaterbildung, dafs es uns fast unerträglich war, so edle Gaben in einer so nichtsnutzigen Oper gemifsbraucht und herabgesetzt zu sehen. Möge ihr bald Gelegenheit verschafft werden, ihr Talent und ihr grofsartiges, für Rossinische Minauderien zu edles Organ bei würdigem Anlafs zu zeigen. Das königstädter Theater hat in ihr einen Schatz erworben, wenn es ihn zu benutzen, wenn es diese Sängerin von Fräulein Sontag zu unterscheiden weifs.

Marx.

Anmerkung.

Für diese durch Versehen entstandene Lücke sollen die geehrten Leser nächstens entschädigt werden.

Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 17. Oktober — Nro. 42. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Drei Lieder aus der Erzählung Märtchen von Kind, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner. Op. 12. Hofmeister in Leipzig. Preis 14 Gr.

Der Herr Komp. hat schon mehrfache Proben von Talent und Gewandheit im Tonsatze dargelegt; auch diese Gesänge zeugen für beides und versprechen gefühlvollen Sängern erwünschten Genufs. Wenn aber der Herr Komp. sichtlich nach etwas Höherm, als gedankenlosem Sinnenkitzel strebt, wenn er zeigt, dafs ihm Tonkunst Sprache der Seele zur Seele, ihre Aufgabe Wahrheit des Ausdrucks ist: so wird er von uns aufser jener allgemeinen Empfehlung eine bestimmtere Aeufserung zu erwarten haben; wenigstens Einen Punkt wollen wir daher bei dieser kleinen Sendung berühren, der uns schon bei andern Werken dieses und manches andern Künstlers aufgestofsen ist. Herr M. scheint hin und wieder zu schnell, ehe das Ganze, das er unternimmt, reif geworden, an die Ausführung zu gehen; der erste Anklang ist treffend und wahr — und weiter soll dann Routüne helfen. So im ersten unserer Lieder. Der Gesang der ersten Zeile, treffend für das einzelne Bild und für die Grundvorstellung des Gedichts, gleitet wie der Flufs selbst im Mondenscheine hin, die zweite Zeile ist eine herkömmliche Wendung ohne alle innere Nothwendigkeit, die dritte erhebt sich fast zum Werth der ersten, zwängt sich aber zum herkömmlichen Schlusse hinab. Und was will das Nachspiel sagen? Soll es blos sanft und zierlich klingen, so mags sein; aber Herr M. hat offenbar höhere Intentionen. Weit gehaltener ist das zweite Lied; es ist hier nichts blos Herkömmliches, sondern überall Empfindung. Aber zu dem bestimmt treffenden, vollbefriedigenden Ausdruck der ersten Zeile, die verloren im Dunkel schweift, wie das Gemüth des Sängers, reicht kein folgender Ton. Der dritte Gesang, in dem fünf Personen in dialogischer Form auftreten und dreistimmig geschlossen wird, scheint eine unausführbare Unternehmung, da das Gedicht keinen Raum verstattet hat, jede dieser Personen befriedigend sich aussprechen zu lassen, und ohnedem der Wechsel derselben zerstreuend wirken mufs. Marx.

In Berlin bei Schlesinger ist zu haben (Preis 18 Gr.): Les charmes du Tirol, Divertissement composé —

Nein, eine Komposition ist das vorliegende Heft gar nicht, sondern eine Sammlung von zwölf Tyrolerliedern, in verschiedenen Tönen, mit präludienartigen Zwischenspielen, zum Uebergang aus einem Ton in den andern, und einem ähnlichen Vor- und Nachspiel. Diese Zwischenspiele sind nun nichts als leeres Virtuosengeklimper, wie man es einem improvisirenden Dilettanten, nicht aber Herrn Moscheles der sich — als Komponist nennt, zu Gute halten kann; man thut daher wohl, sie lieber wegzulassen.

Sängern und Sängerinnen, die sich an einfachen wohlgemuthen Naturklängen erfreuen mögen, ist dieses Klavierstück (dem die Liedertexte untergelegt sind) zu empfehlen.

Klavierspieler aber werden an diesen Gesängen (die sich nur gesungen wohl ausnehmen) keine sonderliche Beschäftigung finden.

M.

Tre duetti per due Voci di Soprano da Carlo Maria di Weber. Op. 31. Berlin bei Schlesinger. Preis 1 Rthlr.

Diese lieblichen Kompositionen aus Webers erster Blütenzeit sind schon im ersten Jahrgange der Zeitung No. 25. S. 217 näher besprochen worden, mögen aber jetzt, da sie in einer zweiten Auflage mit sehr zweckmäfsig untergelegtem deutschem Text erscheinen, von Neuem den Sängerinnen empfohlen sein. Sie gehören zu dem Besten ihrer Gattung und werden nur von wenig einzelnen Duetten (z. B. dem seelenvollen, jungfräulich-zarten und reinen in der Sammlung Mendelsohnscher Gesänge) *) entschieden übertroffen.

M.

---

1. Rondeau mignon pour le Pianoforte par Joseph Wolfram.
2. Les charmes de Dresde, Rondeau brillant pour le Pianoforte par Jos. Rastrelli.

Beides bei Wilhelm Paul in Dresden. 8 Gr. und 16 Gr.

Beide Tonstücke würden ohne den neuerlich bekannt gewordenen Namen ihrer Verfasser keine Erwähnung in diesen Blättern finden können; sie haben eine so nichtssagende und alltägliche Physiognomie, dafs man von ihnen und ihres Gleichen nichts weiter zu sagen weifs. Auch das haben sie mit ähnlichen Tändeleien des Tages gemein, dafs sie die innere Leere mit Geklingel ausfüllen möchten; man wird bei ihnen und ihres Gleichen stets finden, dafs sie sich in je höhere Oktaven versteigen, je weniger sie in den mittleren, die der Sitz des Ausdrucks und der gesunden Kraft sind, zu sagen wissen — so unwiderstehlich wird der Schaffende äufserlich in das Gebiet gezogen, in dem sein Inneres einheimisch ist. Natürlich kann aber dieser leere Gehörkitzel nur ekelerregend, oder gar entnervend wirken, und man mufs defshalb besonders jüngere Anfänger und ihre Aufseher vor dergleichen ernstlich warnen.

Das Wolframsche Rondo hat vor dem andern wenigstens den Vorzug einer verständigen und anspruchslosen Anlage und Führung; man nimmt wahr, dafs der Verfasser in den Formen der Komposition geübt ist, und wünscht nur die Fertigkeit im Dienst eines höhern Antriebes zu finden, als der Komponist bei diesem Rondo empfunden haben kann — wer wird gleich jeden lockern, kühlen Einfall dem Publikum auftischen? Das Rastrellische Stück entbehrt dagegen, trotz einer vornehmern Miene die es annehmen möchte, auch jener Haltung, und ist nichts anders, als ein übel zusammenhängendes Flickwerk aus neuitalischen Opernwendungen, wie man es am wenigsten von einem als Kirchenkomponist angestellten Manne erwarten sollte. Ist der Titel: „Charmes de Dresde," nicht blos in gedankenleerer Nachahmung eines Kalkbrenner und Moscheles, sondern zur Bezeichnung des Inhalts hingeschrieben: so hat Herr Rastrelli an Dresden nur das charmant gefunden, dafs man dort noch auf die italischen Klingeleien hält, weil man dort schon vor hundert Jahren auf die italischen Klingeleien gehalten hat.

Beide Sachen sind musterhaft herausgegeben; möchte doch die achtbare neue Verlagshandlung ihren Fleifs und Geschmack stets auf gehaltvollere Werke wenden, damit wir und die Leser uns lobender Anzeigen recht freuen könnten! Es ist eine so unangenehme Pflicht, Werke anzuzeigen, die man ohne Unwahrheit nicht billigen kann.

M.

---

*) Herausgegeben bei Schlesinger in Berlin. Vergl. No. 23 S. 178. d. Ztg. v. d. J.

4. Berichte.

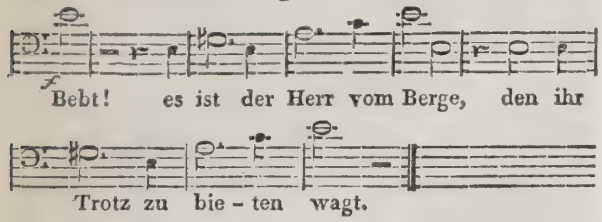
Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

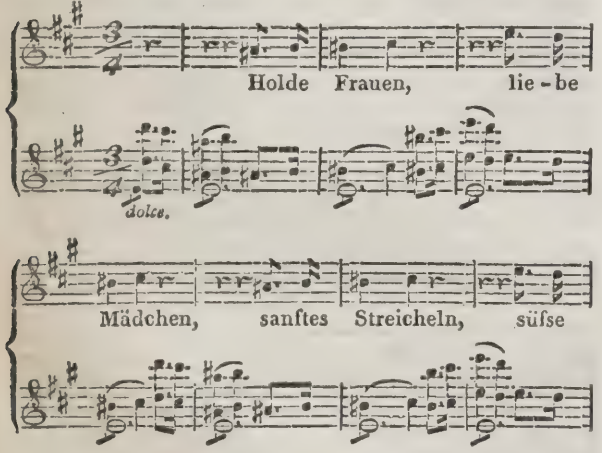
(Fortsetzung aus No. 40.)

Auf gewisse Weise bestätigt selbst Spohrs Musik meine Meinung; denn von vorn herein hat dieser Tonsetzer in der That einen gelungenen Ansatz zu einer solchen Karakteristik gemacht; wo das unterirdische Schaf-

fen und die Bewegung der Erdgeister geschildert wird, (4/4 B-dur) welche Rhythmen, vortrefflich modifizirt, in der meisterhaften Scene wiederkehren, in welcher die Erdgeister nach oben drängen; aber der Komponist ist nicht weiter gegangen. Im Uebrigen haben die Geister (z. B. im zweiten Finale) und selbst der Berggeist, der hier die Hauptrolle spielt, nichts, was ihn von den übrigen Gestalten der Oper bestimmt unterschiede, aufser das Imposante, womit die Orchesterpartie ausgestattet ist, wo er sich hören läfst, z. B. in der Scene, wo er Alma entführt, und die gewöhnliche Phrase singt:



Ergreift den Herrn ein feuriges Verlangen nach irdischen Reizen, so sollte nach des Dichters Anlage, der aber hier wohl etwas zu dürftig ausgemalt hat, der Diener Troll durch seine Verliebtheit komisch wirken; aber Spohr hat ihn fast sentimental werden lassen, besonders durch die, in seiner Partie mit einigen Veränderungen öfters wiederkehrende Stelle von Flöten und Klarinetten begleitet:

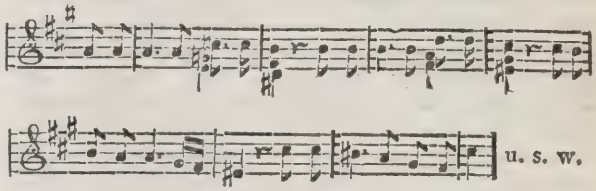


Bei so unvollkommener Karakteristik konnte diese Musik auch kein eigentliches Ganzes bilden, da dieses von einem, durch die Hauptkarakteristik bestimmten eigenthümlichen Tona abhängig ist, durch welchen sich eine Oper von der andern absondert. Es fehlt dieser Oper an einem solchen, ihr eigenthümlichen Alles zusammenhaltenden Tone trotz ihrer grofsen, die Individualität des Meisters immer aussprechenden Schönheiten.

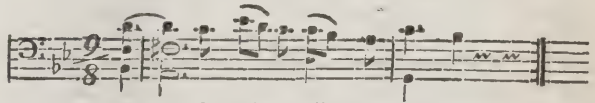
Ist ferner Spohr wegen des Vorwaltens der Harmonie und der Modulation in seinen Werken überhaupt weniger volksmäfsig, so hat die Musik des Berggeistes, obgleich wie wir bemerkten sein Stoff auf Volkssage gegründet ist, noch bei weitem weniger Volksmäfsiges, als seine frühern Opern. Aus diesen hat sich doch so manches Stück in dem gröfsern Publikum verbreitet; aus jener aber hat sich, so viel wir bemerkt haben, keines der Erinnerung des Volkes von selbst eingeprägt, und in demselben befestigt.

Mit diesem Mangel prägnanter Melodie, welche man in dieser Oper, und selbst da wo der Komponist sonst in seinem Gebiete ist, im empfindungsvollen Duette, wahrnimmt, (desgleichen das Duett im ersten Akte zwischen Oskar und Alma) verbindet sich zum Nachtheil ihrer Wirkung der zu häufige Gebrauch gewisser, dem Komponisten vornehmlich eigener Uebergänge und Dehnungen durch Vorschläge, welche, besonders wenn sie an die Stelle der Melodie treten und gleichsam unwillkührlich erscheinen, den Zuhörer erkälten, und, je öfter man sie hört, desto mehr das Musikstück matt machen. Ich will zum Belag einige anführen, nach dem Klavierauszuge:

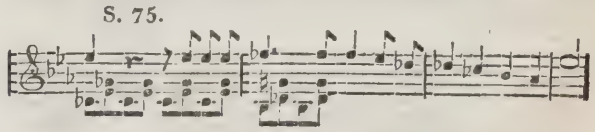
S. 22.



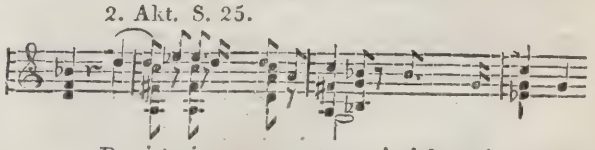
S. 30.



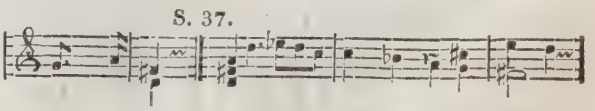
S. 75.



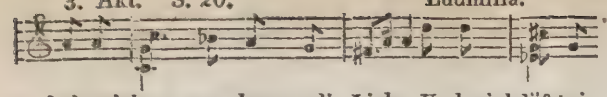
2. Akt. S. 25.



S. 37.

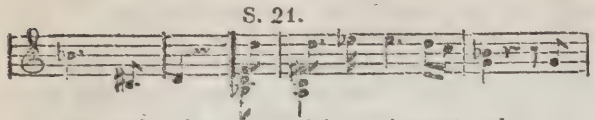


3. Akt. S. 20. Ludmilla.

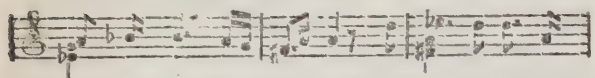


Ach mich sengt u. brennt die Liebe. Und mich läfst sie

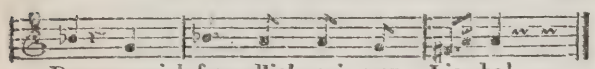
S. 21.



kalt, wie Eis. In dei-nen Ar-men ruhn, an

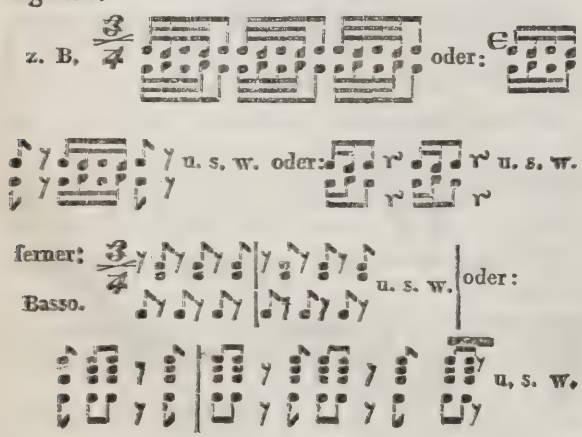


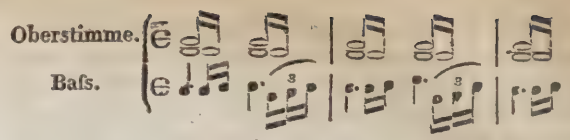
dei-nen Lip-pen hän-gen, o stil-le die-sen



Drang; sprich freundlich mir von Lie-be!

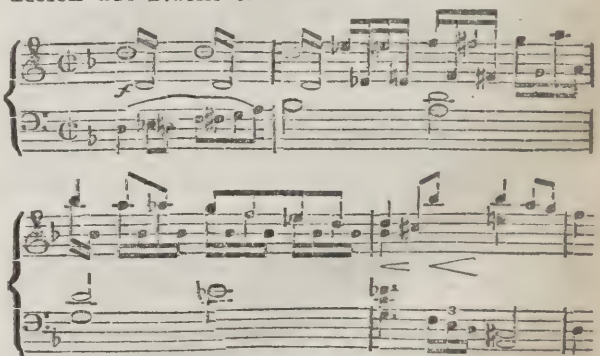
Aufser diesen Ueberzeugungen kehren auch viele dem Komponisten gewöhnliche Modulationen als Reminiscenzen wieder, aber er ist klarer und sichrer in diesem Gebiete als sonst, und weifs die Instrumente dazu wirksamer zu benutzen, was besonders in den glänzenden Stücken dieser Oper an dem Tage liegt. Wie grofs jedoch auch seine Kunst ist, die verschiedensten Akkorde schnell und fliefsend wechseln zu lassen, wie schön seine Stimmführung, so bedient er sich auch hier der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen zuweilen ohne Noth, und läfst seine kleinere Note zu oft hindurchtönen. In den Figuren der Begleitung finden wir den Komponisten in dieser Oper wenigstens nicht mannigfaltig genug. So wie er überhaupt den gebundenen Vortrag vorzüglich liebt, so scheint er den Begleitungsfiguren, die ich die wogenden nennen möchte, vorzüglich zu hold zu sein, denn er bringt sie häufig an, auch wo sie durch den Gegenstand nicht eben bedingt sind. Die am öftersten vorkommenden Figuren dieser Art sind folgende.





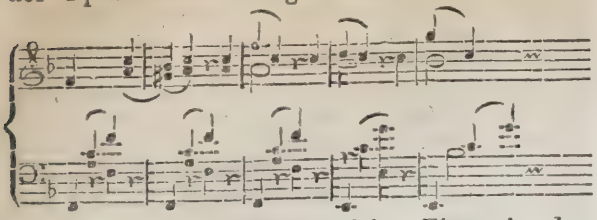
Hiermit ist nicht gemeint, dafs der Komponist sie nicht zuweilen mit Wirkung anwendete, noch dafs er nicht andere mit der jedesmaligen Situation stimmende erfände, (wovon wir unten Beispiele anführen werden) sondern dafs er durch zu häufige Anwendung derselben Figuren der Mannigfaltigkeit Eintrag thut. Aus allem dem, was ich bisher angeführt habe, und was ein jeder bei genauer und unbefangener Kenntnifs der Oper gewifs gegründet finden wird, liefse sich wohl erklären, warum dieselbe, wo sie aufgeführt worden ist dennoch das Publikum nicht auf die Dauer ergriffen hat. Aber dies hindert nicht, dafs sie nicht einzelne Stücke besäfse, in welchen der Meister sich glänzend zeigt.

Um demselben vollkommene Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir noch das Einzelne durchlaufen. Die Ouvertüre zum Berggeist steht sowohl in Hinsicht auf das Interesse der melodischen Gedanken, als auch in Hinsicht auf ihren Bau, und im Ganzen in Hinsicht des bestimmten Eindrucks tief unter der der Jessonda. Sie beginnt mit einem feierlichen Maestoso in marschartiger Bewegung, (D-dur C) welches zweckmäfsig einleiten konnte; auch klingt schon in den Triolen vom 12ten Takte an die heimliche Bewegung der Erdgeister an; aber das Haupttempo Allegro vivace D-moll C, befriedigt nach meiner Ueberzeugung die Erwartung nicht. Der Hauptgedanke ist der melodische Gang, mit welchem der Berggeist im Finale die Geliebte in das Reich der Nacht entführt.



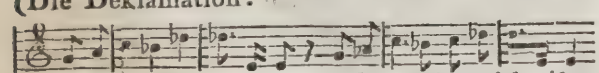
Dieses Hinauf- und Heruntersteigen der chromatischen Scala wird bei Wiederholung im schnellen Tempo und zwar von dem ganzen Orchester, leicht lästig, mag es auch sein, dafs der Komponist dadurch wirklich an das Geheul des Windes erinnern wollte. Diesem Gedanken ist die Phrase gegenüber gestellt, durch welche gleichsam das freiere Athmen

der wiedervereinigten Liebenden am Schlusse der Oper trefflich ausgedrückt wird.



Dazwischen ist eine feine Figur in den Violinen eingeflochten, wie sie Spohr liebt und auch anderwärts in Ouvertüren und Symphonien angebracht hat, welche aber schwerlich von allen Ripienspielern eines Orchesters zugleich ganz klar und präcis möchte vorgetragen werden. Bei den meisten Orchestern, wo sie nicht von den Spielern des ersten Pultes allein übernommen wird, möchte die Schwerfälligkeit der Ausführung mit der Zartheit der Figur in Widerspruch treten. An harmonischen Uebergängen fehlt es nicht, durch welche jener Kontrast verarbeitet, und der Kampf zwischen beiden wiederholt zur Anschauung gebracht wird; doch vermissen wir in dieser Ouvertüre neue interessante Gedanken.

Die Einleitung haben wir schon oben als ein vorzüglich gelungenes und karakterisches Stück bezeichnet. Die strebenden und bewegten Rhythmen im $\frac{6}{4}$ Takt führen die schaffenden Erdgeister ein. Troll entfernt sich verdrüfslich von der Arbeit und fängt an von dem Leben der Menschen zu erzählen. Zwischen dem Rezitativ geht mit Wirkung immer der oben bemerkte Rhythmus fort. Die Geister fragen Troll verwundert um die nähere Bewandnifs der Sache; das kurze einstimmige Rezitativ (S. 19 Klavierauszug) ist trefflich behandelt. Die nähere Aufklärung giebt ihnen Troll in der kleinen Ariette, A-dur (in der Bewegung einer Polacca), aus welcher wir schon oben die Hauptstelle angegeben haben: „Menschen stehen nie allein u. s. w.“ Dieses Stück ist zu wenig eigenthümlich, und zu sentimental, um eines Gnomen Ausdruck zu sein. Die weitern Reden des Troll sind in der gewöhnlichen Form des Rezitativs gehalten; um so imposanter ist die Wirkung, welche das Zauberwort „Liebe“ auf den sinnenden Berggeist hervorbringt, wo der Komponist aus dem leichten g in das ernste Es hinüberführt, und Posaunen und Pauken eintreten lässt. Der Herr will von dem Diener ebenfalls über jenes Wort Aufschlufs haben, was im flüchtigen Rezitativ geschieht. Dieser verweist mit Begeisterung auf die Erfahrung. (Die Deklamation:



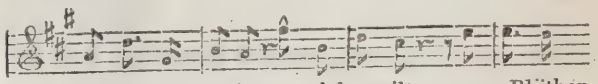
zarte Herzen im Wonnedrang, übergeistig an sich reifsen

möchte weder richtig, noch dem hier geforderten Ausdruck angemessen sein.)

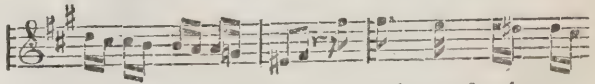
Der Entschlufs des Berggeistes, die Liebe auf der Erde selbst kennen zu lernen, spricht der herrliche Satz mit Chor Allegro moderato B-dur $\frac{2}{4}$ aus; in ihm spannen sich gleichsam alle Kräfte der fröhlichen Gnomen zur raschen Unternehmung; er ist voller Bewegung und Heiterkeit, wie sie Spohr selten getroffen hat. Auch der tanzmäfsige Chor der Jungfrauen macht eine angenehme Wirkung, obgleich sein Rhythmus nicht leicht in die Ohren fällt. Das lockende Hineinrufen in den Schacht, und die Warnung Ludmillens ist zweckmäfsig gefafst. Alma sieht dem Geliebten entgegen; (Allegro agitato S. 39) ihre Bewegung ist lebhaft, ohne die Bewegung stürmischer Freude zu sein. Sie ruft der Freundin zu: „Stimm' ein in meinen Jubel u. s. w.“ Hier geht die Modulation nach Des, und von da durch den Septimenakkord auf A nach D-dur; dieser Eintritt Ludmillens: „Dieses Tages holde Saat u. s. w.“ erscheint mir abgebrochen und gesucht. Der Geliebte kommt, die Jungfrauen gehn ab; statt aber sich still zu empfehlen, singen sie:

„Lafst uns still von hinnen gehn!
Wenn sich Herzen wiederfinden,
Die ein Mifsgeschick getrennet,
Stört nur andrer Gegenwart.

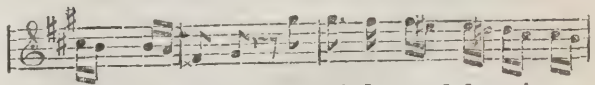
Diese prosaische Reflexion nimmt sich, der vorigen Tanzmelodie untergelegt, gar kurios aus. Jetzt kommt das Duett, von welchem wir schon oben gesprochen haben. Ich wiederhole im Ganzen, dafs ich es für ein kaltes Produkt halte, das auch der sorgfältigste Vortrag nicht erwärmen kann. Es hat nicht einen einzigen neuen Gedanken, dagegen viele gewöhnliche Musik-Phrasen, wie z. B. folgende Paralellen S. 42.:



Ich seh das Deine, wo ich weilte; aus Blüthen

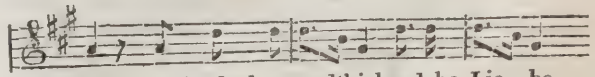


lä-chelt es mich an, aus Him-mels-Au-en



schaut es nie-der, die Sil-ber-quel-le zeigt es

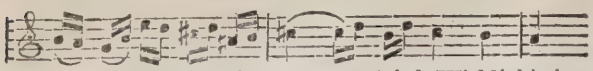
Oskar:



mir. Wie doch vergelt' ich solche Lie - be.

In dem leichtgehaltenen Schlusse des Stücks

sind bei der einmal angenommenen Bewegung die Worte von den Sängern schwer herauszubringen; besonders von dem Tenor:



Der Lie-be hol-der Traum wird Wirklichkeit.

Warum übrigens diese Worte piano gesungen werden sollen, kann ich nicht einsehen. Mehr Werth hat das kurze Terzett, welches der Vater mit den beiden Liebenden vorzutragen hat; es hat einen gewissen feierlichen Ernst, welcher die Vorbereitung zur Trauung ankündigt; es ist jedoch nicht leicht, dasselbe ohne Begleitung rein vorzutragen; damit nicht die Orchesterharmonie mistönend einfalle. Alma bedingt sich, wie bemerkt wurde, aus, noch einen Augenblick an dem geliebten Orte einsam zu verweilen, und hier tritt die grofse Scene und Arie ein, welche wir schon oben meisterhaft nannten. Sie ist wahrhaft dramatisch, fortschreitend und von grofsartigem Karakter; der Chor der hervordringenden Geister, der immer näher tönt, begleitet die Stimmung der Einsamen mit grauenvollen Tönen. Ich bin geneigt, sie das schönste Stück der Oper zu nennen, und sie würde — was aber natürlich ausserwesentlich ist — immer mit rauschendem Applaus beschlossen werden, wenn der Schlufs nicht gleich in ein anderes Stück überträte. Das Hornsolo der Einleitung, obwohl in einer Stelle an Beethoven erinnernd, ist trefflich und ahnungsvoll. Bei den Worten: „wie wird mir, seltsam bebt ein Grauen durch mein Inneres," tritt höchst wirksam die Triolenbewegung der Erdgeister pianissimo ein. Es ist wie eine leichte Anwandlung der Furcht am einsamen Orte, nach welcher die Seele wieder ruhiger wird. Aber das Grauen des Mädchens kehrt wieder, ihr Blut geräth in raschere Bewegung, die Geister wirken ungesehn; sie singen im Hintergrunde: „wir dringen durch Adern von Erz herauf;" während sie ruft: „Fels, du starrst heut' grausenhaft!" Von vortrefflichem Eindruck ist es, wie der Komponist die Geisterstimmen in tiefern Tönen unbeschadet der mannigfaltigen Modulation festgehalten hat. Alma fafst sich noch einmal; da von Neuem und stärker kehrt die Furcht wieder und steigt zur höchsten Bewegung, „die Gedanken stürmen verwirrend," und die Geister rufen mit gröfserer Sicherheit: „Du bist unser!" Das Agitato: „mich umflüstern böse Geister" setzt diesem Tonstück die Krone auf, die heftige Bewegung geht hier ganz in die Melodie und Begleitung ein. —

Der Berggeist erscheint nun selbst. Der Ausdruck des Schauders ist trefflich bei den Worten Alma's: „Bist du kein Sterblicher," wo die Blasinstrumente, vornehmlich Fagott, herrlich wirken. In einigen Stellen ist den Worten des Berggeistes durch Harmonie und Instrumentation grofser Nachdruck gegeben, z. B. wo er ruft: „du bist die Meine," wo der Paukenwirbel eintritt; und bei dem steigernden Versprechen: „Verschimmern soll dein irdisch Wesen in ewiges Geisterleben, soll Wonnen geniefsen am Urquell der Schöpfung u. s. w." wo auch die haltenden Flöten eine eigene Wirkung hervorbringen; ferner wo der Berggeist zürnend dem Jüngling zuruft: „Erdenwurm, du wagst zu drohn? Meine Geister nehmt sie hin." Hier erlangt er eine feierliche Majestät; endlich wo er nach den Worten: „sie ist mein, die Geisterherrin! Jetzt hinab zum Hochzeitsfest," welche die Blechinstrumente gebieterisch begleiten, in die Erde versinkt. Der bewegte Satz, welcher darauf folgt, die Ausrufungen Ludmillens und Oskars enthaltend, wird in der Modulation beim Anhören niemals vollkommen klar, weil er für die Singstimme, und namentlich für die erstgenannte schwer zu treffen ist, indem die Modulation hier stürmend wechselt. Jene wollen nachdringen, aber der Schacht wird mit Donner verschüttet; hier tritt das bei der Ouvertüre genannte chromatische Thema ein, in düsterer Kraft endet der erste Akt.

(Fortsetzung folgt.)

Königstädter Theater.

Am 5. Oktober zum ersten Male: Der Probierstein. Komische Oper in 2 Akten nach dem Italienischen (von Wem?) mit Musik von G. Rossini.

(Unmaafsgebliche Worte eines Dilettanten.)

Diese komische Oper (La pietra di paragone) ist Rossini's erstes Werk in der dramatisch komischen Gattung, und als solches einiger Aufmerksamkeit würdig, indem wir aus demselben erfahren können, ob dieser seltsame Genius in seinen neuern Werken einer neuen Weise huldigt, oder, ob er schon vom ersten Beginnen an zu dieser Fahne geschworen hat.

Obgleich wir bei der hiesigen Vorstellung nicht weniger als 2 Arien des Pacuvio, 2 Arien des Giocondo, 1 Arie der Fulvia, 1 Buffo-Duett, 1 Buffo Terzett, 1 Arie des Macrobio, und 1 Chor vermifsten, also 9 Nummern und somit beinahe nur die Hälfte der Oper zu hören bekamen, — so genügt doch diese schon, um obige Frage ziemlich entscheidend zu beantworten. Bevor wir die Musik besprechen, einige Worte über den poetischen (?) Inhalt der Oper. Graf Asdrubal, (Herr Zschieche) liebt die Gräfin Clarissa, (Dem. Tibaldi) traut

ihr aber nicht Reinheit der Gesinnung genug zu, und beschliefst, sie, so wie die beiden um seine Hand buhlenden Damen Fulvia (Dem. Eunike) und Aspasia (Dem. Schmidt) zuvor auf eine harte Probe zu stellen, und dabei auch die Tüchtigkeit des Dankgefühls zweier an seiner Tafel zehrender Schöngeister, des Journal-Redakteurs Macrobio (Herr Spitzeder) und des Dichters und Tonsetzers Pacuvio (Herr Meixner) zu erforschen. Sein junger Freund Giocondo (Herr Krause) ist dabei sein einziger Vertrauter. Zu diesem Zweck erscheint er selbst als Japanese, Chinese, Schwabe, Armenier — man weifs es nicht — eigentlich als Kaufmann aus Sinigaglia, und präsentirt einen Wechsel auf ungeheure Summen, welchen der Graf zu honoriren aufser Stand ist. Sogleich ziehen die heirathslustigen Damen sich zurück, die Schöngeister verhöhnen den Grafen, nur Clarissa bietet dem Unglücklichen edelmüthig Hand, Herz und Vermögen. Sein Unglück erklärt sich als ein Vermeintes noch im ersten Final und Jedermann ist berechtigt zu glauben, dafs er nun der geliebten Clarissa die Hand reichen werde. Keines Wegs; wo käme der zweite Akt her? darin geschieht denn nun freilich gar nichts, als das Clarisse viele Worte und endlich auch die Kleider wechselt, als Offizier erscheint in der Maske ihres verstorbenen Bruders, als solcher mit dem Grafen wegen des ihrer Schwester angethanen Unrechts Händel anfängt und diese ihm für ewig zu entreifsen droht, bis dieser ganz butterweich vor Schmerz und Liebe — Gnade findet. Der Schnurrbart fliegt von ihren Lippen, Clarisse steht vor ihm, und das zweite Finale ist aus, bevor es recht angefangen hat. Denke man sich zu diesem inhaltleeren Inhalt noch neun ausgelassene Musiknummern, so wird man gestehen, dafs damit gar nichts verloren gegangen ist, als neunmal wiederholte langweilige vier Minuten; und dafs das in den Lücken nothwendig entstehende ewige Kommen und Gehen der Personen immer noch erträglicher ist. —

Die Ouvertüre beginnt und freundlich kündet der triumphirende Meister mit dem wunderlieblichen Thema sich an. Nicht so reich und nicht so pikant und nicht so champagnerbrausend, als die Instrumentalsätze von seinen übrigen Opern, ist diese Symphonie gehalten und ausgestattet, aber reiner erschien sie mir und in ihrer jugendlichen Unbefangenheit gewissermafsen sittiger und anmuthiger. Paisiello, Cimarosa, Fioravanti, Paer, scheinen ihm vorgeschwebt zu haben. Die minder vorzüglichen Werke dieser Meister dürften überhaupt den sichersten Maafsstab zu Messung des Werths der ganzen Oper abgeben. Ehre genug für den Anfänger! Die ganze Anlage sämmtlicher Musikstücke durch beide Akte zeigt — was Rossini werden konnte, werden mufste, geworden ist; sie ist eine wahre Melodien-Treibjagd, mit all den wunderbar kitzelnden Uebergängen, die Erwartung spannenden Vorhalten, dem Ohr schmeichelnden Nachahmungen, so seltsam aufschreckenden harmonischen Lagen und Folgen, so überraschenden Auflösungen, den belebend anschwellenden Crescendos, und leierkastenähnlichen Schlüssen und Kadenzen, — alles wie wir es später in allen seinen Werken stets wiederfinden. Aber alles schüchtener, einfacher, kindlicher und kindischer und unläugbar im Kampf der Begeisterung mit dem Bewufstsein, der Regel unfrei geschrieben, so dafs beide abwechselnd siegten und ein regelmäfsiges Ganzes eben so wenig zu Stande kommen konnte, als eines jener hinreifsenden und für den Augenblick süfs berauschenden und entzückenden und den freien Genius wollüstig athmenden Pasticcios, welche später zum Gott der Dilettanti ihn erhoben, und die Aufmerksamkeit aller Welttheile ihm in hohem Grade erwarben,

Dennoch würden diese so leicht und glücklich ihm entströmenden Melodien auch hier wieder einen vollen Sieg ihm errungen haben, wenn dieselben nicht insgesammt bereits in Corradino, Cenerentola, Gazza Ladra, Tancredi, Turco in Italia, Italiana in Alghieri, Otello u. s. w. oft gehört und stürmisch beklatscht worden wären, weil sie in diesen Opern, reicher blühender und glänzender ausgestattet, dem Zuhörer neu erschienen, und in anderer Umgebung und schimmerndem Zusammenhang darin entzücken mufsten. Ja, la pietra di paragone und l'inganno felice sind zwei Melodienschatzkästlein, aus welchen Rossini mit gar nicht, halb und ganz polirten Juwelen viele seiner später komponirten und kompilirten Opern ausschmückte, wie die hohen Meister Spontini aus seinen frühern komischen Opern, Winter aus seinem Opferfest, und selbst der Einzige aus seiner Finta Semplice es oft gethan haben; eine Erscheinung, welche keinen Kundigen in Erstaunen setzen kann, da sie auch bei vielen, und wahrlich nicht den ärmern Poeten aller Nationen oft mehr oder minder sichtbar wird und — ich möchte fast sagen — der Natur frei schaffender und wirkender Genien angemessen ist. Wer träumt nicht gern seine Jugendträume wieder? Wem sind nicht die Werke, welche zuerst der Brust entstiegen, vor allen theuer? Wen wandelt nicht oft die Lust an, jene Lenzgestalten des Lebens für die Ewigkeit erhalten zu können, und darum später mit allen Gaben des Wissens und der Erfahrung sie zu schmücken, zu reinigen, auszuarbeiten?

Und Rossini schrieb für Italiens einzelne Städte und Sänger, gewifs ohne daran zu denken, dafs seine Werke bald die Alpen übersteigen, Europa überschwemmen, und die Oceane überfliegen sollten. Ihm werde kein Vorwurf für diese Oper gemacht — da man nur die schon tausendmal, mit Recht und mit Unrecht ihm gemachten Vorwürfe — wiederholen müfste. Er war ein Jüngling und ist ein Mann geworden, ein kräftig, blühender Mann! Aber — wie kam die Direktion dazu — diese offenbar veraltete und nicht mehr haltbare Oper in die Scene zu setzen? und warum spielte sie nicht dabei, so wie es bei Corradino so fruchtbringend geschehen, die Pfiffige? hätten nicht — merkantilisch wenigstens — einige siegreiche Nummern aus bessern und hier unbekannten Werken desselben Meisters — gewifs einen schönen Sieg, wie dort, errungen? Sobald das Publikum wirkliches Vergnügen und lebendige Anziehung empfindet — so bemäntelt die Kritik gern, einer Anstalt gegenüber, welche zum Vergnügen des Publikums und durch dasselbe lediglich besteht. Diese Oper bleibt eben so wenig auf dem Repertoir — als der Maurer, obgleich aus andern Gründen!

Ohne Zweifel wurde sie nur gewählt, um die in ihren Konzerten so günstig aufgenommene Sängerin Constanze Tibaldi — auch vortheilhaft auf die Scene einzuführen. Hätte dieses Theater unbeschränkte Freiheit in der Wahl der Opern, wären ihm nicht bleierne*) Fesseln angelegt, und wäre unter den ihm erlaubten komischen Opern für Altstimmen viel geschehen — so müfste die Wahl dieser Oper schwer getadelt werden. Aber caeteris paribus — mufs jeder Billigdenkende dieselbe entschuldigen und Dem. Tibaldi hat sie gerechtfertigt.

Hat diese Künstlerin als eine vorzügliche Virtuosin ernsten Styls und tragischer Haltung in den wenigen Scenen sich früher bewiesen, so beurkundete sie heute ihre Vielseitigkeit und ihren schönen Beruf auch für die komische Oper vollkommen. Wer hätte es sich jemals einfallen lassen, dafs eine Italienerin, welche zum Erstenmale in ihrem Leben die deutsche Bühne betritt, im Gesang so vortrefflich und im Dialog so wenig anstöfsig sprechen könnte? Wer hätte nicht glauben sollen, dafs sie, die bis jetzt stets als Heldenjüngling in Helm und Harnisch agirende — unfähig geworden, mit Leichtigkeit und Grazie in Frauenkleidern sich zu bewegen? Dem. Tibaldi hat diese Möglichkeit schön bewiesen, und wird gewifs an der fortdauernden Nachsicht und Liebe des ersten deutschen Publikums — auch für die deutsche komische Oper eine eben so treffliche Künstlerin werden, als sie es für die italienische ernste Oper bereits ist. Sie erhielt oft und stürmischen Beifall und wurde am Schlufse gerufen, mit Herrn Zschiesche, welcher seine nicht glänze Partie mit Geschick und Eifer zu handhaben gewufst, und mit Herrn Spitzeder, welcher den zahlreichen Steinen des Anstofses gelenk auszuweichen verstand. Die Lokalität macht jede derartige Darstellung sehr bedenklich. Auf einer Seite droht dem Künstler die Scylla der Langeweile, auf der andern die Charybdis des anzüglich und herausfodernd Erscheinens! Mit Ausnahme des eingelegten, und weis der Himmel woher genommen Buffo Duetts im zweiten Akte, worin er als trefflicher Sänger sich zeigte — hat er wenig Gelegenheit, im Gesange zu glänzen. Herr Krause hat recht hübsche Töne, trug manche Stelle recht artig vor — aber das eigentlich dramatische Leben scheint ihm fremd zu sein. Herr Meixner scheint an italienische Musik nicht gewöhnt und nicht zu gewöhnen zu sein, und ist als Komiker nicht komisch genug. Dem. Eunike hat durch schnelle Uebernahme und Aufführung dieser Partie den Dank der Direktion und des Publikums verdient und erhalten. Dem. Schmidt schien oft nicht sicher genug zu sein. Herr Stegmaier und sein Orchester bewiesen sich als vertraute Freunde, was wohlthuend auf die Aufführung wirkt. Der Chor war in andern Opern schon gewandter und lebendiger. Hoffentlich hören wir bald Besseres.

— ch —

*) Bleierne schmelzen leicht, M.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.) *)

Dritte Gastrolle.

Am 10. Oktober. Das unterbrochene Opferfest. Fräulein Sontag: Myrha.

Zweimal war die Oper angekündigt und nicht gegeben worden, bis Herr Bader den Murney zu übernehmen vermochte. So ists

*) Es haben sich in die Berichte der vorigen beiden Blätter (No. 40 und 41) viele Druckfehler eingeschlichen, von denen einige sogar den Sinn stören und andere einen Sinn geben, der von dem Verfasser nicht vertreten werden kann. Die verehrten Leser werden dringend ersucht, wenigstens folgende Fehler zu verbessern:

1) In Nro. 40. pag. 321 zweite Spalte, Zeile 37 und 42 werde statt „Bewegung“ gelesen „Anregung“;
2) in derselben Nro. pag. 322 erste Spalte, Zeile 15 statt „auf der Reise“ — „auf die Reise“;

brav! So gut wie möglich oder gar nicht! Möchte dies doch der Wahlspruch werden für die königl. Bühne. Nur Herr Bader kann den Murney singen, ohne ihn kann die Oper also auch nicht gegeben werden. Das Publikum ist gewohnt, sich gute Genüsse, neue Opern, zu denen es berechtigt ist, vorenthalten zu lassen; es wird um so mehr schlechte Vorstellungen bekannter Opern gern entbehren, so lange ihm die Hoffnung auf bessere bleibt. Es hätte sich gewifs lieber noch zweimal vergebens bestellen lassen, als dafs es Herrn Stümer in der Rolle des Murney gehört hätte. Herr Bader wurde mit allgemeiner Freude empfangen.

Ueberhaupt war die Oper diesmal so gut wie möglich besetzt. Madame Schulz sang die Elvire; und die Bafspartien des Mafferu und des Oberpriesters waren — da die königl. Oper keine Bassisten besitzt — an die tiefsten Baritonisten, an Herrn Blume und Herrn Devrient vertheilt. Natürlich liefsen diese beiden Sänger ihrer sichtbaren Anstrengung ungeachtet Vieles zu wünschen übrig, ja es war oft sehr unangenehm anzuhören, dafs Herr Devrient eine Tiefe — die er nicht hat — forcirte, und dafs Herr Blume, statt zu singen, schrie; da indessen die neuengagirten Bassisten — hoffentlich sind doch welche engagirt! — noch nicht eingetroffen waren, so war doch wenigstens von der Direktion so viel, wie für den Augenblick möglich, geschehen. Ja, so tadelnswerth auch sonst eine dürftige Besetzung bedeutend in die Handlung eingreifender Chöre erscheint, so gereichte heut die Verkleinerung des Chors der Direktion zur Ehre, da der chorführende Priester von dem stärkeren Chore sonst überflügelt worden wäre und seine Individualität ganz hätte aufopfern müssen. Die Chörchen hatten wiederum höchst sinnig eine schwache Orchesterführung zur Folge, und so wurde denn eine höchst kindliche und gemüthliche Oper, so recht durch und durch eine Myrrha-Oper, exekutirt. Nun, eine gröfsere Huldigung kann unser Gast wirklich nicht in Anspruch nehmen!

---

3) in Nro. 41. pag. 330, Spalte 1, Zeile 2 statt „eine ungünstige einflufsreiche Störung“ — „einen ungünstigen Einflufs auf ihre Stimme“;

4) ebendaselbst Zeile 3 statt „grofse Vibration“ — „gewisse Vibration“;

5) auf derselben Seite zwette Spalte 8te Zeile statt „Vorstellung“ — „Ausstattung“;

6) Seite 331 erste Spalte vorletzte Zeile statt „aus freiem Geiste“ — „aus Einem Gusse“;

7) endlich auf derselben Seite, Spalte 2 Zeile 13 von unten statt „grofses Schweben“ — „gewisses Schweben“.

Auch die Tempi waren ganz kindlich und fromm. Beim Beginn der Ouvertüre schien sich zwar Jemand zu nennen, nämlich Herr Kapellmeister Seidel. Das Maëstoso klang wirklich feierlich, und das Allegro lief frisch und munter vom Stapel. Aber es folgte bald die dem Ganzen so ersprieſsliche, unverdrieſsliche, kindliche, niedliche, gemüthliche, unblüthliche Pommade. Wer die göttliche Pommade kennt, wird wissen, wie schwer es hält, aus dem gemüthlichen Schlafrock sich in ein Festkleid, aus dem Grofsvaterstuhl in das Gedränge der Thätigkeit zu begeben. Ein ächter Pomadikus läfst lieber seine Haare zurück, ehe er sich beim Schopfe aus seiner Gemächlichkeit reifsen läfst. Kein Wunder also, dafs es auch der feurigen Elvire nicht einmal gelang, in der grofsen Arie:

„Süfs sind der Rache Freuden“

das Orchester mit sich fortzureifsen. Deshalb mag es auch Madame Schulz nicht zugerechnet werden, dafs sie — die eine vortreffliche Elvire sein könnte — es heut nicht war. Wer gar keinen Erfolg von grofsem Kraftaufwande hoffen darf, thut nicht übel, wenn er seine Kräfte für bessere Zeiten aufspart. Daran thut Madame Schulz aber wie immer sehr übel, dafs sie keinen Unterschied zwischen einer dramatischen und einer Konzert-Sängerin machte. Die ganze Ausstattung der Oper war von der Art, dafs Madame Schulz Kräfte sparen und dennoch — wenn auch nicht Elvire doch — Elvirchen sein konnte; sie war aber Madame Schulz. Sie vergafs die Rolle so weit, dafs sie sich erlaubte, dem Orchester durch Schläge in die Hand und Fufstritte immerfort den Takt anzugeben. Im Konzerte mag dies hingehen; eine Schauspielerin aber mufs es verstehen, unbeschadet ihrer Rolle dem Orchester völlig verständlich ihre Wünsche zu äufsern, ohne dafs es im Publikum bemerkt wird.

Jeder Musikverständige wird sich unter die angezeigten Umstände selbst ein treues Bild von dem Ensemble der Oper entwerfen können. Wir erlauben uns also, unangenehme Einzelnheiten zu übergehen, und fügen nur zur Totalübersicht noch hinzu, dafs die Rollen des Inka und des Rocca den Herren Rebenstein und Freund, welche bekanntlich keine Sänger sind, die Rollen von Myrrha's Gespielinnen aber den Damen Karl, Hoffmann und Möser übergeben, und die Partien der Balise und des Pedrillo, bei erschöpftem Personale, ganz ausgelassen waren.

Also zu den angenehmern Erscheinungen der Oper, zu

Fräulein Sontag und Herrn Bader.

Die Rolle der Myrrha hat eigentlich drei Perioden, d. h. sie erlebt in der Oper eine Entwick-

lung, in welcher sich zwei Momente unterscheiden lassen. Zuerst ist Myrrha ein unbefangenes Kind, interessant durch ein offenes Gemüth, durch die kindliche ja kindische Unbefangenheit und durch den doch bleibenden Schimmer einer ihr selbst unbewufsten Neigung zu Murney. Dann entwickelt sich das Bewufstsein ihrer Liebe, und ihre Entwicklung ist zugleich die Entfaltung des Kindes zur Jungfrau. In dieser Periode ihrer Rolle interessirt sie in mehrfacher Beziehung, zunächst durch die Reinheit ihrer Leidenschaft, dann durch die erlittene Zurückweisung und jetzt durch die Intrigue, in welche sie durch Mafferu verwickelt wird. Am interessantesten ist hier offenbar, dafs Myrrha mit dem ernsten Gemüthe den Anfechtungen ihres Geschlechtes unterliegt, dafs sie, obwohl ohne Falsch, selbst des Zweifels ihrer innern Stimme ungeachtet sich der Intrigue hingiebt, gewissermafsen instinktmäfsig hingezogen wird, mit Einem Worte, dafs die zarte eben erst aufgekeimte Jungfrau das Weib nicht verleugnen kann; endlich steht Myrrha wirklich als Weib vor uns, und zwar als ein mit Sorgen belastetes, als Verstofsene und Verbrecherin die das unabwendbare Urtheil ihres Verrathes vor Augen sieht. An und für sich schon ist dieser Seelenzustand interessant, ersetzt wird das Interesse aber noch dadurch, dafs die Leiderin ein jungfräuliches Weib ist, deren Seele sich vor völliger Entwicklung schon wieder so verwickelt hat, dafs die einzelnen Erscheinungen ihres Innern noch wie die physischen Entwicklungen ihres Geschlechts mit einem geheimnifsvollen Schleier umhüllt sind. Gerade dieſs scheint uns der Punkt zu sein, auf welchem jede Darstellerin der Myrrha zeigen kann und mufs, ob sie der Rolle völlig gewachsen sei. Gerade hier gilt es offenkundig zu beweisen, dafs Myrrha eine interessante Karakter-Rolle ist. Uninteressant würde sie ohne diese Progressionen und namentlich ohne die letzte Steigerung sein, denn welches Interesse kann es zuletzt erregen, dafs ein Mann wie Murney als Opfer eines Kindes zu fallen droht, und wie ist es begreiflich dafs Mafferu das Kind zum Werkzeuge seiner Rache wählt, und dafs Elvira sich blinder Eifersucht hingiebt, wenn nicht in dem Kinde Myrrha schon, Allen bemerkbar, den tiefern Impulse keimen, welche in der Oper sich vor den Augen der Zuschauer entfalten müssen, damit auch diesem ihre Erscheinung klar und gerechtfertigt wird. War diese Erscheinung aber gerechtfertigt ohne den letzten Entwicklungsmoment, ohne dafs das Weib, das bedrängte Weib, vor unseren Augen aufginge? Und wenn sie auf der andern Seite wiederum gerechtfertigt, wenn gerade während dieser Entwicklung das bereits völlig entwickelte Weib vor uns stände?

Fräulein Sontag müssen wir zugestehen, dafs sie das Kind und die Jungfrau Mrryha mit allem Liebesreiz der Tendelei und Unbefangenheit, dann der Schüchternheit und Innigkeit, im Spiel und Gesang gegeben hat, und diese sachgemäfse Steigerung und Entwicklung überall bemerkbar war. Das Duett:

„Wenn mir Dein Auge strahlt“

wurde von ihr mit der holdesten Anmuth gesungen, und da Herr Bader ihrer zutraulichen Hingebung mit ritterlicher Schonung und Zucht begegnete, so war es der erquickende Eindruck auf das Publikum, welches diese Piece noch einmal begehrte. Noch tiefer würde der Eindruck gewesen sein, wenn aus dem Andantino nicht eine Andant geworden und es möglich wäre, Herrn Kapellmeister zu bewegen, dafs er bei den dringenden Bitten Myrrha's und bei den kräftigen Zurückweisungen Murney's den Stab etwas schneller rühren möge. Wenn das doch wenigstens in der Zukunft gelingen möchte! Doch diese sind nicht nur pro visideria! Die Arie:

„Ich war, wenn ich erwachte“

verträgt einen langsameren Vortrag besser. Die kindliche Nachdenklichkeit, die fromme Klage um die verlorne Ruhe und der Anflug von Schwärmerei gelangen Fräulein Sontag vollkommen. Die sanften Schmelztöne waren der Stimmung völlig angemessen, und Spiel und Gesang erndteten rauschenden Beifall.

In dem Duett mit Mafferu:

„Mich machen Furcht und Hoffnung schwanken“

war Fräulein Sontag ganz das bange — frohe, zweifelnde — leichtgläubige, gutherzige — zur Intrigue geneigte, liebende Mädchen, und die Lieblichkeit ihrer Töne erhöhete die Leistung. Da Herr Blume nicht ausreichte, so machte das Ganze weniger Eindruck.

Höhere Hoffnung und mehr Selbstbewufstsein liefs Fräulein Sontag, ganz der Sache und der Komposition angemessen, in dem Quartette:

„Kind willst Du ruhig schlafen“

hervorblicken. Sehr zart und sinnig verwebte sie Ton und Spiel und da ihr die ruhig vorschreitende Melodie Gelegenheit gab, ihre Kehlfertigkeit in nicht störenden zierlichen Koloraturen zu beweisen, so war es natürlich, dafs auch dieses Musikstück da capo begehrt wurde. Bei der Wiederholung wufste Fräulein Sontag sehr schön und wieder ohne Beeinträchtigung der Komposition, zu variiren und erndtete neuen Beifall.

Doch nun das Rezitativ mit der Arie im zweiten Finale:

„Man führt ihn zum Tode“

Allegro assai! Smanioso! Furioso! Dafs vom Allegro assai nicht die Rede war, bedarf

keiner Erwähnung, dafür kann Fräulein Sontag nicht. Wie aber gelang ihr, was ihr allein oblag, in diesem letzten Entwickelungsmomente? Nach unserer Meinung vermied sie nur Eine Klippe, nämlich die, des rasenden Weibes, an welcher manche andere Sängerin von gröfserer Kraft gescheitert sein würde, weil es schwierig ist, hier Maafs zu halten. Dafs Fräulein Sontag indessen nicht hoch über diese Gränze hinausging, darf man ihr nicht hoch anrechnen, da sie nicht mit der Fülle der Mittel zu kämpfen hat.

Fräulein Sontag blieb dagegen unsers Erachtens auf der andern Seite hinter der Anfoderung ihrer Rolle zurück. Sie war zu mädchenhaft, zu wenig von neuer Gluth der Angst und des Vorwurfs an- und aufgeregt. Sie war (im ernsthaften und guten Sinne und um es auf die Spitze zu stellen) mehr das Kind, welches sich einen dummen Streichs bewufst geworden und die Puppe zu verlieren fürchtet, als das zum Bewufstsein seines Verbrechens und der traurigen Folgen erwachte jungfräuliche Weib. Auch das Furioso hat seine Grade und in Beziehung auf verschiedene Individualitäten auch seine verschiedene Bedeutung. Für ein aufser sich gerathenes leidenschaftliches Weib fehlt es Fräulein Sontag offenbar an Kraft, aber für den höchsten Affekt einer zarten Jungfrau ihr diese Kraft abzusprechen, haben wir bisher keine Veranlafsung gehabt — (Anna von Don Juan ist nicht diese zarte Jungfrau) — und wir können daher nicht umhin zu glauben, dafs Fräulein Sontag unsere Ansicht über die Stelle nicht theilt, dafs sie also u. E. einen Fehlgriff bei Auffassung derselben begangen hat. Hierfür spricht auch, dafs selbst das Smanioso gar nicht von ihr hervorgehoben wurde, wozu doch offenbar wenige Mittel gehören. Sie war nicht sowohl die durch Liebe und Angst beklommene als die betrübte Myrrha. So fehlte es denn an dem Uebergange zu dem Furioso, und mag dieser Mifsgriff wohl meistentheils jenen zweiten herbeigeführt haben, da Fräulein Sontag nun das Furioso nicht motivirt geschienen haben mag.

Obwohl unsere Künstlerin auf diese Weise weniger glücklich endete, als sie begonnen hatte, so wiederholte sich doch am Schlusse der ihr schon bei ihrem ersten Auftreten und dann häufig gezollte laute Beifall und wurde sie wiederum gerufen.

Herrn Baders Leistungen in der Partie des Murney sind bekannt, nichts destoweniger würden sie hier einer specielleren Würdigung verdienen, wenn der beschränkte Raum der Zeitung es gestattete. Er wurde mit Fräulein Sontag gerufen.

Die Gerufenen erschienen, Fräulein Sontag blieb in die Mitte der Bühne zurück und Herr Bader — nun? — liefs sie stehen, trat hervor und dankte, nicht mit zwei, sondern mit vielen Worten. — Wir wollen es übergehen, dafs Herr Bader in dieser Versammlung für die Freundschaft dankte, sich der fernern Freundschaft würdig zu machen gelobte; wie konnte der ritterliche Sänger aber eine Dame hinter sich zurücklassen, und noch dazu einen Gast? Nun, der gebildetste Mensch kann im Drange des Augenblicks einmal gegen die Konvenienz sündigen. Deshalb verargt uns Herr Bader auch gewifs die kleine Rüge nicht. Ein Verstofs gegen die Harmonie darf ja in einer musikalischen Zeitung Erwähnung finden, und wir haben es ja nur mit der Sache, nicht mit der Person zu thun.

(Forsetzung folgt.)

Aus Wien, im September.

Wie gewöhnlich, beginne ich mein heutiges Referat mit den Theatern; sind sie doch nun einmal der Wendepunkt des hiesigen Musik-Treibens, sonderlich in einer Jahreszeit, wo die übrigen Zweige der edlen Tonkunst durch die afrikanische Temperatur gleichsam welk und abgedorrt scheinen.

Die Administration des K. K. Hoftheater nächst dem Kärntherthore sucht fortwährend durch Novitäten und neue Individuen ihr Publikum zu befriedigen, was ihr jedoch kaum zur Hälfte gelingt; theils, weil das Gegebene selten von der Art ist, um einen bleibenden, günstigen Eindruck hervorzubringen; theils, weil der Antheil für diese, an Monotonie kränkelnde Spektakelgattung, nunmehr des Reizes der Neuheit verlustig, allmählig merkbar sich vermindert, worüber Schreiber dieses wahrlich keinen Unwillen empfindet. —

Da dem Unternehmer Barbaja vom Könige in Neapel mit eintretender Herbst-Stagione neuerdings das Teatro — massimo-San Carlo — und jenes al Fondo übergeben ist, so scheint ihm die hiesige Entreprise, welche ohnehin bereits anheim gesagt, und mit Ostern nächstens Jahres erlischt, nicht sonderlich mehr am Herzen zu liegen; darum fängt er auch bereits an, die bessern Mitglieder seiner Gesellschaft an sich zu ziehen; die Gesanges-Königin Lalande, Dem. Unger, welche nur in einem Konzerte sich zeigte, Signora Tosi, die nur in einer einzigen Oper ohne bedeutenden Erfolg auftrat, der Baritonist Winter, welcher blofs den Antenore in Rossini's Zelmira gab, David, Armbrogi, und Lablache, der Meister-Künstler, haben uns schon wieder verlassen und sind in ihr paradisisches Parthenope zurückgekehrt; als Aequivalent ward uns: Madame Corri Paltoni, eine ächte Prima Donna; Stimme, Fertigkeit, und Vortrag höchst preiswürdig; ferner: Signora De Vecchi, ein metallreicher Soprano sfogato, zwar schon etwas passirt, aber immer noch, vorzüglich in den tieferen Korden von grofsartiger Wirkung.

Zwei neue Opern von Pacini, der es bei seiner Jugend in der Polygraphie schon ziemlich weit gebracht hat, — Gli Arabi nelle Gallie, osia: il triomfo della fede, und: l'ultimo giorno di Pompei sind abermals durchgefallen. Weder Eigenthümlichkeit, noch einige Gedanken finden sich darin; alles, selbst der sinnlose und sinnenverwirrende Instrumental-Lärm, ist andern abgeborgt; nur der treffliche Vortrag so ausgezeichneter Virtuosen vermag einer solchen Geistes-Armuth momentane Reize, ein scheinbares Leben zu verleihen, welches aber, gleich dem gemalten Feuer, weder erwärmt noch beseelt, und, einzig von aussen einwirkend, die innere Leere nach ihrem Vorübergehen um desto fühlbarer macht. So bleibt man denn, trotz der lobenswerthesten Anstrengungen, und eines fruchtlos verschwendeten Kunstaufwandes, kalt, verläfst, lange vor den letzten Akkorden aus Ueberdrufs den Schauspiel-Saal, und kömmt gewifs so bald nicht wieder.

Die Handlung der zuletzt genannten Oper ist, mit Dr. Müllner zu sprechen, ein komplettes Rührei von Unsinn, und der Titel scheint nur gewählt, um eine optische Schlufsdekoration anbringen zu können. Man höre! Ottavia, die Gattin des Sallustio, wird der sträflichsten Verletzung ehelicher Treue beschuldigt und verurtheilt, in einem unterirdischen Gewölbe lebendig begraben zu werden. Plötzlich — warum, bleibt ein tief umschleiertes Geheimnifs — geht der boshafte Ankläger Publio in's Gewissen, offenbart, wie ihn der Tribun Appio zu dieser schändlichen Verleumdung überredet habe, der, von verbrecherischer Leidenschaft entbrannt, die ihn Verschmähende als Opfer seiner wüthenden Rachbegierde geweiht; also kömmt die Unschuld an den Tag. Nun sollte billigermaafsen Freud' und Jubel folgen; statt dessen hört man den Donner brüllen; angsterfüllte Boten stammeln die Kunde vom furchtbaren Ausbruche des Vesuvs. In Schreck und Verwirrung eilt alles fort, das Gewölbe stürzt ein, der Hintergrund zeigt den Vulkan in voller Thätigkeit, aber übrigens keine Menschen-Seele. Damit ist die Geschichte aus, wir haben nun Pompeji's letzten Tag gesehen, und das war gut!

Unter den wieder auf das Repertoir gebrachten Opern fand Corradino wenig, Agnese, und Matrimonio segreto mehr, Zelmira und der Barbiere den meisten Beifall. Im letztern debütirte Signora Corri Pattoni besonders durch die Rhodeschen Variationen con furore, und Lablache beurlaubte sich. Schwerlich wird er irgendwo mit einem herzlicheren Lebewohl entlassen, gewifs nirgend sein einziges Talent mehr nach Verdienst gewürdiget werden können. —

Von Balletten war der neu in die Scene gesetzte Blaubart sehr willkommen; das Divertissement: Der erste Schiffer allerwege denn doch gar zu unbedeutend. —

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Vorlesungen über Musik.

Herr Dr. Breidenstein, Professor der Musik in Bonn, kündigt so eben Vorlesungen an, in welchen er die Grundsätze der Harmonie, verbunden mit einer übersichtlichen Darstellung eines vollständigen Systems der Musik in einem Cyklus von 10 bis 12 zweistündigen Versammlungen *) vortragen wird.

Je mehr eben in unsern Tagen darauf ankommt, durch wissenschaftliche Lehre die Musiker über die noch so vielverbreitete Handwerksmäfsigkeit hinaus zu fördern und je wichtiger die allgemeine Verbreitung klarer Ansichten vom Musikwesen in einer Periode ist, wo so viel Zeit, Mühe und Geld, ja noch edlere Kräfte, von Unberathenen auf falschen Wegen zur Musikbildung verschwendet werden: desto empfehlenswerther ist die Unternehmung des Herrn Prof. Breidenstein, der uns damit erinnert, dafs eine blofse Titular-Professur nichts mehr gelten könne und dafs es sich für Berlin wohl zieme, auch dieses Feld nicht unbesorgt zu lassen. Marx.

Bekanntmachung.

Mit dem Anfang des November beginnt für die Musikfreunde Berlin's eine Reihe genufsreicher Abende, an denen Bernhard Romberg, der Fürst der Violoncellisten, verbunden mit dem Violinspieler Eduard Ritz, (der im Vortrag Beethovenscher und Sebastian-Bachscher Musik nur wenige seines Gleichen finden möchte) und andern uns noch nicht bekannten Virtuosen eine Auswahl Quartette, Quintette u. s. w. (nur Instrumentalmusik) vortragen wird. Wir dürfen hoffen, dafs der Unternehmer dem längst begründeten Rufe seiner Virtuosität auch die Ehre beigesellen wird, aus dem grofsen Schatz unserer Tondichter und der Zahl seiner eigenen Kompositionen eine glückliche Auswahl getroffen zu haben. Die Redaktion.

Benachrichtigung.

Es können durchaus nicht Berichte oder Beurtheilungen von jemand aufgenommen werden, der nicht wenigstens der Redaktion Namen, Karakter und Wohnort angiebt. Dies zur Nachricht auf verschiedene Anträge, namentlich auf einen (unter Erfüllung der obigen Bedingung wahrscheinlich willkommenen) aus B....., mit K..... unterzeichneten.

Die Redaktion.

*) Der Konspekt liegt in der Schlesingerschen Buchhandlung zur Ansicht bereit.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.
(Hierbei das Verzeichnifs No. 10. von Musikalien und Büchern, und ein Verlagsbericht der Schulbuchhandlung.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 24. Oktober — Nro. 43. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber Studien für das Pianoforte.

Von C. F. J. Girschner.

Durch die Erfindung des Pianoforte (1717 von Schröder aus Hohenstein in Sachsen, Organisten in Nordhausen) wurde sowohl der musikalischen Komposition als auch dem Instrumentalstudium ein ganz neues Feld eröffnet. Das Pianoforte unterschied sich schon durch seine Konstruktion von allen andern Tasten-Instrumenten, (der Orgel, dem Spinett, dem Federflügel und dem Klavier) bedingte daher auch eine verschiedene Spielart und führte zu neuen Effekten. So wurde es nöthig, dafs Künstler auf die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes erst ein fleifsiges Studium wendeten, und da fand sich denn, dafs die damaligen Kompositionen für Tasten-Instrumente für das Pianoforte keineswegs vollkommen angemessen waren, die Fähigkeiten desselben nicht genug begünstigten; diese Erkenntnifs foderte auf, eigens Stücke und besonders Studien für das neue Instrument zu schreiben, das vorzüglich als Konzert-Instrument andre Tasten-Instrumente entschieden übertraf. Nun aber wuchs auch die Zahl der Kompositionen für das Pianoforte; jeder Meister darauf fühlte sich berufen, für sein Instrument (und seine besondre Spielweise auf demselben) zu schreiben, jeder wollte nun auch Studien für dasselbe in seinem Sinne vorlegen. So vervielfältigte sich denn die Zahl der Studien, die bald diesen bald jenen Namen erhielten, auf eine unerhörte Weise, und führte nun die andere Noth herbei, dafs der Studierende kaum die Studien zu wählen weifs, die gerade für ihn zweckmäfsig sind.

Somit wird denn wohl die Frage wichtig: welche Studien sind die besten, welche mufs sich ein Studiosus des Pianoforte anschaffen? Einem Studienkomponisten vor allen andern den Vorzug geben wollen, wäre einseitig; deshalb wollen wir erst die Ansprüche, die man an Studien machen darf, näher erörtern, wonach denn jeder Lehrer des Pianoforte beurtheilen mag, ob die Studien, die er bei seinen Schülern einführt, zweckmäfsig sind, und den gerechten Bedingungen entsprechen. Die Studie,*) (Exercice, Etude, Toccate oder welchen Namen man ihr geben mag,) soll erstens die Fertigkeit der Finger und den Anschlag verbessern; deshalb müssen die einzelnen Sätze so gearbeitet sein, dafs sie gut in der Hand liegen, und jeder Finger gleich viel benutzt wird; nur so wird jeder einzelne Finger und jede Hand an gleichmäfsiger Kraft gewinnen; jedes Uebungsstück mufs zweitens aus einer Figur bestehen, die möglichst durch alle Tonarten und in beiden Händen durchgeführt werden mufs, so dafs dadurch die Obertasten mit den Untertasten abwechselnd, von jedem Finger benutzt werden (den Daumen nicht ausgenommen); ferner mufs drittens darauf gesehen werden, dafs sie bei möglichst methodischer Fortschreitung zu allen Spielarten anleitet, dafs weder das Staccato noch das Legato ver-

*) Mit diesem Namen bezeichnen wir eine ganze Reihenfolge einzelner Uebungsstücke, obwohl auch hin und wieder diese einzeln darunter verstanden werden. D. V.

nachlässigt werde. Viertens mufs eine Studie nicht als trocknes Gerippe ohne geistiges Fleisch dastehen, sondern an und für sich ein gutes Musikstück sein, bei welchem, neben allen Einflüssen der Schule, doch die Phantasie nicht unthätig geblieben ist — damit der Sinn des Studirenden auch nicht dabei eingeschläfert oder abgestumpft, sondern gefördert werde. Die Studien müssen fünftens in allen Arten des Styls, d. h. von dem Bachschen und Händelschen an bis auf den der neuesten Komponisten, geschrieben sein. Dafs dies alles freilich nicht auf einigen Bogen ausführbar, ist dem Schreiber dieses wohl bekannt; dafs ferner sechstens, die beste Applikatur dem Ganzen einverleibt, und bei jeder nur einigermaafsen zweifelhaften Stelle vorgezeichnet sein mufs, versteht sich von selbst. Die hiermit aufgestellte Aufgabe für Studienkomponisten ist allerdings sehr schwierig; doch wird jeder, der Unterricht auf jenem Instrumente giebt, wie auch der, welcher Virtuose auf demselben werden will, fühlen, dafs oben genannte Punkte durchaus Haupterfodernisse und unerläfsliche Bedingungen guter Studien, in vollem Sinne des Wortes, sind. Alle diese Bedingungen hat kein einziger Komponist bis jetzt vollkommen erfüllt; der ihnen am nächsten gekommen, ist Muzio Clementi in seinem Gradus ad Parnassum. Einer der neuesten Virtuosen, Herr Moscheles, hat auf dem oben bezeichneten Wege durch seine Studien, deren erstes Heft hier mit verdientem Lobe*) erwähnt worden, den Anfang gemacht Studirenden klassische Uebungsstücke an die Hand zu geben. Er ist der Mann dazu, wahre Studien zu schreiben; ein herrliches Talent zur Komposition, ein gründliches Spiel auf dem Pianoforte ist ihm eigen, und was noch mehr sagen will, ein empfänglicher Sinn für das Göttliche in der Musik zeichnet diesen Meister vor vielen andern aus.

Aufser den obengenannten Studien sind die zweckmäfsigsten die von J. B. Cramer (aber nicht die unter Cramers Namen verbreitete Klavierschule, denn dieses jämmerliche Produkt kann kein Kramer gemacht haben) es sind zwar noch viele Mängel an demselben, z. B. zu wenig Berücksichtigung auf allmäliges Fortschreiten vom Leichten zum Schwerern, ein hin und wieder unzweckmäfsiges Fingersetzen, doch sind sie angehenden Klavierspielern zu empfehlen. An diese schliefsen sich die Bergerschen und Mendelssohnschen*) (unter dem Namen Karakter-Stücke bekannt) an, welche beide vor den Cramerschen zwar den Vorzug einer geistvollen Komposition haben, aber doch mehr Fantasien als Studien sind und sein sollen. Hummel hat versprochen, seine Klavierschule herauszugeben; hoffentlich werden darin gute Studien enthalten, und vielleicht alle oben gemachten Bedingnisse erfüllt sein. Gehen wir jetzt nun zu einer Sammlung neuer Studien über, die zu dieser Betrachtung Gelegenheit gegeben haben und sehen zu, ob die oben gemachten Bedingnisse darin erfüllt sind. —

3. Beurtheilungen.

1) Etudes pour le Pianoforte dans tous les Tons Majeurs et Mineurs, par Cipriani Potter. Liv. I et II. Oeuv. 19. A. Paris, Mayence et Anvers chez Schott.

2) Pezzi di bravura en forme d'Etudes pour le Pianoforte. En trois Livraisons par Cipriani Potter. Oeuv. 15. Bonn chez Simrock. Prix 9 Francs.

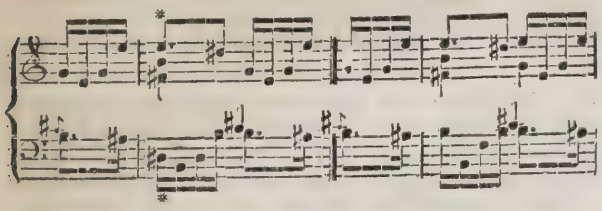
In dem ersten Werke findet sich recht viel Gutes, doch sind leider bei weitem nicht alle oben gemachten Bedingnisse erfüllt; Herr Potter hat ein schönes Talent zur Komposition, doch hascht er zu oft nach Originalität. Da die oben angezeigten Studien für das Londoner Konservatorium geschrieben, so läfst sich vermuthen, dafs Herr P. daselbst Unterricht ertheilt; wenn er dabei Gelegenheit nimt, über die Ansprüche an gute Studien nachzudenken, so werden künftig Studien, die er schreibt, einen gröfsern Werth und gröfsere Brauchbarkeit erhalten. In No. 1. sind ab-

*) No. 31. S. 249 (bei Probst in Leipzig herausgegeben.)

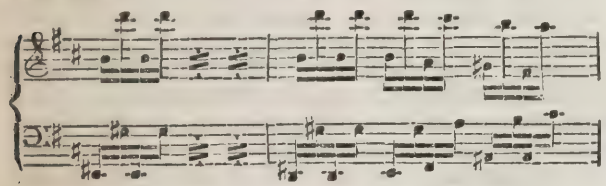
*) No. 36. S. 287 d. Zeitung.

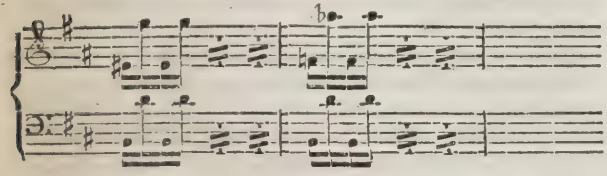
wechselnd beide Hände, sowohl einzeln als zusammen beschäftigt. In No. 2. herrscht der gebundene Styl; diese Uebung ist eine der besten und besonders zu empfehlen, manche Härten hätten vermieden werden können, z. B.:

besser

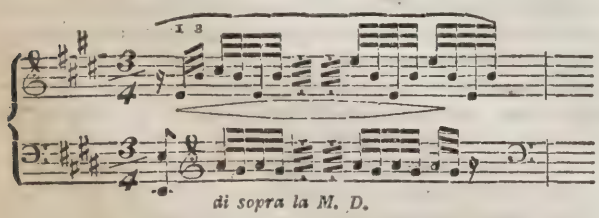


Aehnliche Stellen kommen mehrere vor. In No. 3. ist eine Figur, bestehend aus gebrochenen Terzengängen, auf- und abwärts mit beiden Händen durchgeführt. No. 4. ist eine Uebung für den Doppelschlag. No. 5., No. 6. und No. 7. sind Uebungen mit Figuren für jede Hand; Stellen wie sie in No. 6. vorkommen

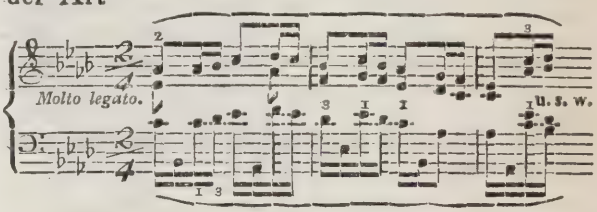




sind nicht für jede Hand brauchbar, besonders wenn sie so oft wiederholt werden, wie dies in der Uebung der Fall ist. No. 8. ist eine treffliche Uebung im Triller, zugleich eine geschmackvolle Komposition. In No. 9 kommt eine Figur vor, die wohl sehr selten gebraucht wird:



Sie ist sehr gut durchgeführt, wodurch die Komposition einigen Werth erhält. In No. 10, welche Uebung die Ueberschrift „Bravura“ hat, kommen häufige Terzengänge in beiden Händen vor, No. 11. ist eine Uebung, worin hauptsächlich der zweite und der vierte Finger jeder Hand beschäftigt sind. Hiermit schliefst das erste Heft der Studien, das zweite fängt mit No. 12. einer guten Uebung in beiden Händen an, in No. 13. wird der Triller geübt, No. 14. besteht aus lauter gebrochenen Akkorden; No. 15. und 16. gehören wieder zu den bessern Uebungen, erstere besteht aus einer gebundenen Figur, die sich durch die ganze Uebung hindurch schlängelt; letztere besteht aus einer Triolenfigur, die beide Hände bedeutend in Bewegung setzt. Sehr zweckmäfsig ist der Fingersatz bei der letzten Uebung über jeder zweifelhaften Stelle bemerkt, was leider in den frühern Uebungen öfters vergessen ist. No. 17. verlangt eine grofse Hand, denn Sprünge der Art



können sonst sehr leicht verunglücken. Diese Uebung ist übrigens schon als Komposition betrachtet nicht ohne Werth. No. 18 ist à la Kalkbrenner mit fortwährenden Oktavengriffen gespickt. No. 19. ist im gebundenen Styl geschrieben und sehr zu empfehlen. No. 20. ist ein köstliches Gericht für flinke Finger. No. 21. ist eine Uebung in Doppelgriffen. No. 22. mit der Ueberschrift „Allegro Pomposo“ con fuoco ist freilich sehr pompös, denn gebrochene Akkorde, die sich über die ganze Tastatur hinwälzen, klingen sehr pompös. No. 23. will wieder eine grofse Hand mit langen Fingern haben, und No. 24., Solemno lento e sostenuto, vorgetragen con sentimento, giebt den Fingern noch einen Abschiedsschmaus. Damit schliefsen diese Uebungen. Die zweite Sammlung unter dem Namen Pezzi di Bravura können leichter abgefertigt werden; die drei Hefte enthalten zusammen 12 Uebungen, die nur leider nicht so viel musikalischen Werth

als die ersten Etuden haben, doch im ganzen spielbarere Figuren enthalten. Ein Blick in die Hefte zeigt gleich, dafs es Bravour-Stücke sein sollen; doch bei näherer Untersuchung findet sich, dafs die Pezzi di Bravura sich leichter spielen lassen als sie aussehen. Gut wäre es wenn der Fingersatz hin und wieder bemerkt wäre. Stich und Papier beider Werke sind gut, wie auch der Preis nicht zu hoch gesetzt ist.

---

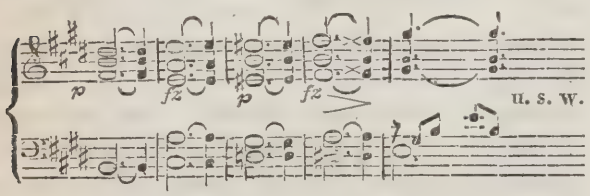
4. Berichte.

Aus Leipzig.

Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

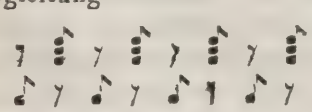
(Fortsetzung.)

Den zweiten Akt eröffnet eines der schönsten Stücke der Oper, das Duett, in welchem der Berggeist Alma zu trösten und ihr Liebe einzuflöfsen sucht. Der Tonsetzer hat die Situation über eine gewöhnliche Liebeserklärung vornehmlich durch die grandiose Benutzung des Instrumentale und durch bedeutsame Modulation erhoben. Das Stück bewegt sich in $\frac{6}{8}$ andante con moto und hat E-dur zur Grundlage; geht aber von H aus und tritt feierlich durch folgende schöne Akkordenfolge nach E-dur über:

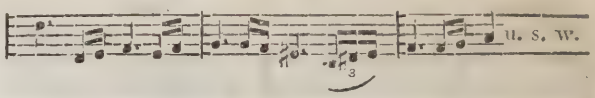


worauf die Rede des Berggeistes ruhig schmeichelnd beginnt. Alma's Unruhe, die sich an dem unheimlichen Orte sieht, drückt die immerfortgehende Modulation, welche sehr schön nach G überleitet, aus. Der Berggeist giebt ihr völlige Gewifsheit. Hier geht die Melodie von sanftem Paukenwirbel getragen in das feierliche E-moll. Alma erschrickt. Hier ist das

am rechten Orte angebracht. Der Berggeist erklärt seine glühende Liebe, das Allegro tritt ein. Alma gedenkt voller Bewegung ihres Geliebten, (auch hier ist wieder die undulirende Begleitung

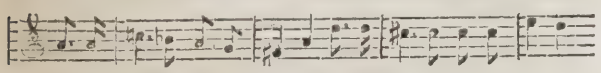


angebracht.) Der Berggeist dringt kräftiger in sie; hier ist der Gang der Stimme sehr nachdrücklich. Bitten und Drohungen und Verstellung wechseln. Der Geisterfürst macht glänzende Versprechungen. Hier kommt dem Tonsetzer fast unwillkührlich seine Bafsfigur in den Wurf:

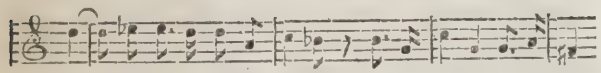


Beredter ist die von den Instrumenten kräftig unterstützte Melodie: „an meiner Seite wirst du thronen!“ Das geängstigte Mädchen sucht den Berggeist abzuwehren: „nicht dränge mich in solcher Weise!“ wobei auch der Komponist eine ihm sehr gewöhnliche Uebergangsweise angewendet hat. Der edle Gnome mufs sich zur Selbstbeherrschung entschliefsen; Alma ihre Sehnsucht nach dem Geliebten unterdrücken; die Worte, welche dies aussagen, geben einen in der angewiesenen melodischen Weise unseres Komponisten ausgeführten, zugleich lebhaften Schlufs. Alma spricht den Wunsch aus, von ihren Gespielinnen umgeben zu sein. Der Berggeist verspricht Gewährung durch magische Gewalt. Er heifst die Dünste sich versammeln „zum regen Wolkenspiele.“ Die vorbereitenden Akkordenfolgen, welche hier eintreten, und bei denen den Messinginstrumente gleichsam die fortdrängenden Intervalle zugetheilt sind, kündigen das dunkle Weben und Walten der gestaltenden Kräfte an, welches in dem folgenden Satze, der von Fis-dur ausgeht, und in der herrschenden Triolenbewegung des $\frac{6}{8}$ Takts (Andantino) fortläuft, sich entschieden ausspricht; am meisten aber in den Stellen des Berggeistes. Der Zauber wird indessen vollbracht; unter den Gestalten erscheint zuerst die Ludmilla's. Alma will sie umarmen und findet sie leblos; behält sie aber und die andern in ihrer Nähe als Bilder der Vergangenheit. Hier müssen wir nun bemerken, dafs es für die theatralische Wirkung allerdings nicht günstig ist, in einem Zeitmaafse so lange zu verweilen, wie es hier der Komponist gethan, nämlich 132 Takte lang, (im Klavierauszuge S. 11 — 19), denn obgleich die Bewegung in der Mitte ein wenig schneller wird; so wird sie dennoch dem Zuhörer einförmig, je entschiedener sie ist. Obgleich ferner der Komponist nicht leicht geradehin falsch rezitiren wird, so sieht man es doch mehrern Stellen der Gesangpartie an, dafs sich der Text nur eben in die genannte Bewegung hat fügen müssen, wie z. B. gleich im Anfange die melodielose Stelle: „nie erblick' ich wohl des Himmels Stralenauge wieder“ — ferner: „entweichen will ich nicht durch des Zaubers

räthselhaften Ruf u. s. w.“ Dagegen sind, wie schon bemerkt, die Stellen, wo der Berggeist eintritt, sowohl in der Stimme als in der Instrumentation ausgezeichnet, das Hinstreben Alma's nach der Freundin (wo die Harmonie aus D-dur nach Es geht) und die Antwort der kalten Blumengestalt, so wie das Heraufquellen der übrigen Scheingestalten (wo die Harmonie aus Des nach E-dur geht) trefflich in Tönen angedeutet. Der Berggeist kommt wieder, erinnert Alma an seine Liebe und führt sie mit fort zum Feste, welches die Diener seines Reichs bereitet — eine Flickscene wie man leicht sieht, welche nur das Finale etwas hinzieht. Droll macht der Scheingestalt Ludmilla's, nachdem die übrigen Gestalten tanzend im Gefolge Alma's abgegangen sind, eine Liebeserklärung, welche diese aber abweist, sich das Tanzen vorziehend. Das kleine Duett, welches hier beiden zugetheilt ist, ist sehr niedlich, besonders durch Rhythmus, aber nicht ohne die gewöhnlichen Uebergänge und Figuren, z. B.:



und:



Die aus Trolls Partie oben angeführte Stelle ist hier eingeflochten. Troll fafst den Entschlufs, sich das Urbild von der Erde herabzuholen. Darauf wird uns Oskars Unruhe und Schmerz gezeigt in einer höchst bewegten Scene (Allegro agitato E-moll C) die sich in einem Aufschwunge des kühnen Muthes schliefst. So angemessen die Musik ist, so angemessen namentlich die glücklich erfundene Begleitung z. B. die herrschende Sextolenfigur, welche die rauschende Fluth der Klüfte bezeichnet, so macht doch diese Scene keine grofse Wirkung; der Grund ist wohl, weil die Melodie der Tenorpartie sich nicht eigenthümlich und eindrücklich genug hervorhebt, besonders in dem Allegro vivace, wo auch der dem Verf. gewöhnliche Gang des Bafses an manches Andere erinnert. — In der folgenden Scene findet Domoslav den verzweifelnden Schwiegersohn. Der Alte sucht des Jünglings Toben zur Besonnenheit zurückzuführen; vergebens — beide trennen sich. Dieses Abschiedsduett ist, was besonders die zweite Hälfte anlangt, in welcher der ruhige Alte spricht, in einem edlen ernsten Tone geschrieben, und der Abschied am Schlufse voll Empfindung.

Die Scene verändert sich. Alma flieht vor dem Berggeiste; dieser sucht sie zu besänftigen. Das Fest beginnt, hier tritt das Finale des zweiten Akts ein. Die Geister aller Elemente treten auf und bringen ihre Huldigungen. Dieses geschieht in einem durch das Kolorit der Instrumente ausgezeichneten Satze Allegro moderato F-dur $\frac{3}{4}$ oder eigentlich wieder $\frac{9}{8}$ Takt. Einwenden möchte man, dafs in der feierlichen Ruhe dieses Satzes der Karakter der Feuer- und Wassergeister zu sehr verschwindet; und die Stimme an einigen Stellen mehr wie Begleitung der den Instrumenten gegebenen durchgehenden Melodie, und um dieser willen da zu sein scheinen, wie z. B, die Wendungen in der Partie des Berggeistes und der Alma am Anfange des Finale. Dagegen ist die Art, wie die Melodie in den verschiedenen Tonarten eingeführt wird und die Uebergänge dabei von schöner Wirkung — sie drücken das Hervordrängen immer neuer Erscheinungen aus, welche die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen wollen. Bei einem dieser Uebergänge Seite 24, Takt 17 des Klavierauszuges, mufs es im letzten Achtel des Bafses Dis heifsen.

Hierzu kommen die Blumengestalten, welche in den Tanz gezogen werden. In diesem Tanz (piu Allegro $\frac{3}{4}$ Takt), in welchem Flöte, Klarinette und Oboe als Solostimmen angenehm abwechseln, hat das Trio einen sehr klagenden Karakter obgleich die genannten Geister dabei figuriren Der Komponist wollte wahrscheinlich die Stimmung Alma's dadurch verstärken, die aber auch durch den Kontrast hätte hervortreten können. Es tritt nun der oben angeführte Unfall ein, der das Fest verwirrt und aufhebt, und nur nach seiner Wirkung in der Musik geschildert wird, nämlich durch das bewufste Zittern u. s. w. was hier schon weniger wirksam ist. Der weitere Ausdruck dieser Verwirrung hat nichts Neues und Ausgezeichnetes. Nachdem der Berggeist ebenfalls voller Verdrufs hinwegegangen, tritt der Anfangssatz des Finale wieder ein. Wir haben schon in Hinsicht des Textes angedeutet, wie es nach dieser Katastrophe unpassend ist, dafs die Geister hier ein Schlufslied dieses Inhalts singen:

„Schwebt in die Lüfte,
Dringt in den Grund,
Taucht in die Wellen,
Hüpft in die Gluth.
Immer zu schaffen im herrlichen All,
Bleibt der Geister belebende Lust.“

gleichsam als sei nichts vorgefallen; und als ob die Diener sich um den Herrn nicht kümmerten; wenigstens hat dieser Gesang auf das Drama keine Beziehung. Aber noch undramatischer wird dies durch den Komponisten, indem dieser, am Schlusse des Finale, wo die Musik mit der Handlung immer eine gewisse Spitze der Empfindnng erreichen soll,

eine Melodie die einen frühern ruhigen Zustand ausdrückt geradezu wiederholt. Warum wollte der Tonsetzer hier wieder besänftigen? (Fortsetzung folgt.)

Aus Wien, im September.

(Fortsetzung.)

Bei der deutschen Oper ist die Sonne, Dem. Schechner, erloschen, und einer der bedeutendsten Trabanten, Hr. Eichberger, ihrem Horizonte entrückt. Ob es gerathen zu nennen, eben in diesem Momente Spohrs Faust zur Darstellung auszuwählen, ist die Frage; der wahre Kunstfreund und Kenner kann es indefs der Regie nicht genug verdanken, dafs er dadurch zur näheren Bekanntschaft dieses höchst originellen, genialen, rein klassischen Tonwerks gelangte, welches, was sehwer zu erklären, zur Stunde noch auf wenig deutschen Bühnen heimisch ist, und doch wegen der meisterhaften Auffassung des Stoffes, im Ganzen, wie in seinen einzelnen Bestandtheilen, durch den in sich abgeschlossenen Zirkel, mittelst welchem alle Glieder gleichsam nur eine einzige, unzertrennbare Kette bilden, durch alle die zahllosen musikalischen Schönheiten, die hier, ähnlich einem indischen Bazar, dargeboten werden, — unbestritten zu den vollendetsten Erzeugnissen der dramatischen Komposition, und unter allen Schöpfungen dieses Meisters in diesem Genre zu jenen gehört, die seiner Individualität ganz ausschliefsend zusagten.

Wenn eine Ouvertüre der Spiegel sein soll, worin alle Bilder der sich uns allmählig enthüllenden Zukunft reflektiren, so entspricht diese, zur tragischen Volks-Legende des Mainzer Schwarzkünstlers gedichtete, in einer Vollkommenheit, wie wenige nur, ihrem vorgesetzten Zwecke.

Sie beginnt, rasch und feurig, im heitern C-dur, recht frivol und lebenslustig, so wie das Blut in den Adern des sinnlich glühenden Faust rollt. Zarte und freundliche Ideen bezeichnen den in seinem Herzen durch Satans Verführungskünste noch nicht ganz erloschenen Glauben an Gott und Tugend. Allein in dem folgenden Grave entstehen schon bange Zweifel, Reue über die begangenen Uebelthaten, und folternde Gewissensbisse. Die kanonische Eintritte aller Stimmen wechselweise in den Kreuz- und Been-Scalen, so wie die unerwartet eingestreuten, unheimlichen Figuren in dumpfmurrenden 64theiligen Noten, analog dem Hauptthema, bilden ein grofses, wirklich schauderhaftes Kolorit. Die Wiederkehr des ersten Allegro, nun in der finstern Moll-Tonart, in grellen Pinselstrichen, mit dem kraftvollen Alfresco-Styl eines Michael Angelo ausmalend die ganz erstorbenen Vorsätze zum Guten, ein rasendes Ringen nach Rettung, das grasse Hohngelächter der Hölle — durch die später, im letzten Finale, so besonnen motivirte Transition in's gellende, wildfremde E-dur — endlich die ungezügelte, gränzenlose Verzweiflung — alles ist hier mit kühner Genialität erfafst, in furchtbar erschütternder Wahrheit geschildert und erschöpfend ausgeführt.

(Forsetzung folgt.)

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Vierte Gastrolle.

Am 12. Oktober. Der Barbier von Sevilla, mit Musik von Rossini. Fräulein Sontag: Rosine.

Die Rosine im Barbier ist keine Karakterrolle, und die Musik ist von Rossini. Aus diesen beiden Gründen ist es rathsam, diesmal die Kritik über die Leistung unseres Gastes schweigen zu lassen. Rosine ist ein allerliebstes Mädchen: das ist Fräulein Sontag auch. Ein alter Vormund ist in Rosinen vernarrt: hätte Fräulein Sontag einen alten Vormund, so würde er's auch sein, und wäre er's, so würde Fräulein Sontag, wie Rosine, sich's zwar nicht zu Herzen nehmen, wohl aber, wie Jene, sich alles Weitere recht herzlich verbitten, und lieber einem jungen feurigliebenden Manne ihre Hand reichen, und wenn auch dem alten Tölpel ein Betrug gespielt werden müfste, und der Galant am Ende ein reicher Graf wäre. Fräulein Sontag darf also nur die Anderen agiren lassen, und dann sich selbst spielen: und sie hat die Rosine gespielt. Rosine ist und bleibt Rosine, mag sie nun bei vorzüglichem Humor oder bei mittelmäfsiger Laune, zärtlicher oder kühler gegen ihren Anbeter, störrischer oder schonender gegen den fatalen Vormund, mehr oder minder intrigant sein. Genug, Almaviva liebt sie und erobert sie durch List. Die Rolle wird also auch nicht durch eine den Anforderungen eines phantastischen Jünglings entsprechende Persönlichkeit bedingt: unzählige junge Schauspielerinnen von den verschiedensten äufsern und innern Mitteln werden die Rolle auf die mannigfaltigste Weise geben können, ohne dafs man von Einer zu sagen berechtigt sei, sie habe die Rolle vernichtet. Natürlich aber werden Rosinen's Erscheinung und Almaviva's Liebe interessanter, Bartolo's Narrheit aber possirlicher und komischer sein, je anmuthiger, liebreizender, launiger und listiger Rosine ist. Es darf mithin nur gesagt werden, dafs Fräulein Sontag die Rosine spielte, um zu er-

fahren, dafs die heutige Rosine eine höchst reizende und verführerische war.

Was ferner unser Gast im Vortrage Rossinischer Gesangpartieen effektuirt, das ist so oft besprochen und anerkannt worden, dafs jede speciellere Würdigung ihrer heutigen Leistung doch nur auf eine müfsige Wiederholung und eine am Ende widrige Lobhudelei hinauslaufen würde, deren diese Berichte, dem leitenden Grundsatze getreu, sich enthalten müssen, da sie bei dem bereits vorhandenen allgemeinen Anerkenntnisse nur die Prüfung und Entscheidung der Frage bezwecken können, was Fraulein Sontag aufserhalb der Lust- und Irr-Gärten Rossinischer Musik im ernsteren Fache, d. h. im höheren Gebiete der Karakterrollen vermöge.

Wir dürfen daher heut den uns vergönnten Raum hauptsächlich den andern Erscheinungen der Oper widmen, und gereicht es dem Referenten wahrlich zur nicht geringen Entschädigung für die bisherige pflichtmäfsige Beharrlichkeit im Tadel, diesmal vieles Erfreulichen und Lobeswerthen erwähnen zu dürfen.

Herr Kapellmeister Schneider dirigirte mit Feuer und das Orchester hatte Lust und Liebe zur Sache. Bravo! Die Ouvertüre hatte Klang und Fortgang. Nochmals Bravo!

Das dritte Bravo
Dem wackern Figaro!

Herrn Devrient gebührt das Lob eines unermüdeten Fleifses. Er ist von allen unsern Sängern, den trefflichen Bader nicht ausgenommen, der einzige, welcher sich den figurirten Gesang der neuitalienischen Schule aneignet und darin nicht unbedeutende Fortschritte macht. Er läfst es sich ferner angelegen sein, die ihm anvertrauten erheblichen Rollen zu studiren, und dieses Studium hat bereits gute Früchte getragen. Besonders hat er in der Rolle des Figaro es schon zu der Leichtigkeit und ungezwungenen Beweglichkeit des Spiels und Gesanges gebracht, welche es dem Darsteller einer humoristischen Rolle erst möglich machen, ganz aus seinem Ich hinauszutreten, und sich den Eingebungen des Augenblicks und den Ergiefsungen ungezwungener Laune zu überlassen, ohne hierdurch zugleich die Grenzen seiner Aufgabe und die Bedeutung seiner Erscheinung zu überschreiten.

Herr Devrient bewegte sich heut mit sicherem und zierlich freiem Anstande, er liefs seiner freundlich heiteren Laune ungebundenen Lauf, und fand sich ohne Zwang jedesmal glücklich wieder in die Schranken zurück. Sein Gesang war ein redlicher Gefährte seines Spieles und ebenfalls durch Zierlichkeit, Reinheit, Feuer und Bescheidenheit ausgezeichnet. Seine ganze Erscheinung war harmonisch. Zwar reichte er in der ersten grofsen Arie:

„Largo al factotum della Città"

nicht aus, allein es war unverkennbar, dafs körperliches Unwohlsein ihm Kraft und besonders Athem raubte, dessen diese Arie bei dem vorschriftsmäfsigen (und ausgeführten) Allegro vivace im hohen Grade bedarf. Wie viel mehr noch würde Herr Devrient also nicht ohne diese ungünstigen physischen Einflüsse geleistet haben? Und zu welchen Hoffnungen berechtigt der fleifsige Sänger mithin in dieser Partie, welche zumal ganz in dem Umfange seiner Stimme liegt, für die Zukunft!

Doch das Bravissimo
Dem Doktor Bartolo!

Herr Blume ist in dieser Rolle wahrhaft klassisch. Er könnte einem Maler zum Modell sitzen für das Ideal eines filzigen, eingebildeten, eifersüchtigen, tölpelhaft-schlauen, alten verliebten Gecken. Larve, Kostüm, Haltung, Gang, Sprache und Manieren sind im völligsten Einklange, die Persönlichkeit des Sängers wird völlig verleugnet, und es steht von Anfang bis zu Ende und in allen, selbst durch die zufälligen Launen der Nebenpersonen herbeigeführten Begebnisse und Verlegenheiten des Augenblicks nie Herr Blume sondern immer Doktor Bartolo vor uns. Nebenher liegt die Gesangparthie in dem Bereiche unsers Sängers. Deshalb benutzt sie aber Herr Blume nicht, um sich als Sänger geltend zu machen, vielmehr legt er seinem Gesange Fesseln an, um den Bartolo treu zu halten. Und dies Alles geschieht ohne sichtbare Anstrengnng und Bemühung als wenn es wirklich so wäre. Und wen bewundern wir in dieser Kunstleistung? Herrn Blume! den wir im Fache der kräftigsten Bafs-Helden-Rollen und in solchen zu hören und sehen gewohnt sind, in denen er die Vorzüge seiner Gestalt und Jahre glänzen zu lassen gewohnt ist. Herr Blume hat also nicht nur das Verdienst, einen tüchtigen Bartolo gespielt, sondern das gröfsere, sein Ich der Kunstidee geopfert zu haben.

Wir haben Herrn Blume als Kaspar, Masseru und selbst als Don Juan, eben so Herrn Devrient als Oberpriester im Opferfest tadeln müssen. Aber wahrlich, dieser Tadel fällt lediglich zurück auf die General-Musik-Direktion und General-Intendantur. Diese Generale wollen Alles mit der Masse abthun. Sie scheinen zu glauben, dafs eine Bühne und ein Orchester gehörig ausgestattet seien, wenn man mit dem Personale eine Festung stürmen könnte, und halten ein militairisches Avancement für die schönste Förderung des Instituts. Heut scheidet der erste Bassist aus dem Korps

aus und morgen rückt der nächste in seine Stelle, gleichviel ob er den Ausgetretenen ersetzen kann oder nicht. Der Ausfall wird nur in sofern gedeckt, als in die sogenannte Schule für Einen Scheidenden drei Jünger aufgenommen werden, und zwar lediglich auf gut Glück, und ohne die Wahrscheinlichkeit selbst, dafs sie zu unserer Kinder Zeiten unsere Verluste einmal ersetzen werden. So ist keine Bühne reicher an Bedienten, Herolden, Häschern und Sergeanten als die unsrige, keine aber ärmer an Schauspielern, und besonders keine grofse Oper ärmer an Sängern erster Gröfse. Herr Bader allein repräsentirt die Heldenoper, und soll nun eine solche Oper in Scene gesetzt werden, so mufs die Opera seria bei der Opera Buffa die Bassisten borgen, und diese mufs wiederum von jener die Tenoristen erbitten. Defshalb wird's natürlich auf beiden Seiten nie etwas Vollendetes, denn kein Sänger hat Zeit und Kräfte genug, sein eigentliches Fach zu erschöpfen.

Herr Blume kann wahrhaftig nicht dafür, dafs er den Mafferu und Kaspar nicht singen kann, die Direktion sündigt, welche ihn zu diesen Partieen nöthigt. Er hat seine Schuldigkeit gethan, wenn er den Bartolo comme il faut exekutirt, und er ist wegen dieser Leistung eben so achtungswerth wie Herr Fischer im Don Juan, Herr Wild im Othello und Herr Bader im Kortez. Alle thun ihre Schuldigkeit, nur jeder in seinem Berufsfache. Aber das ist eben der verderbliche Irrwahn, dafs man die Opern und Rollen nicht nur nach ihrer Gattung klassifiziert sondern auch eine Rangordnung unter diesen Klassen einführt, und hierdurch Sänger und Sängerinnen selbst zu dem Vorurtheile verleitet, dafs sie eine höhere Klasse erstreben müssen. Man begreife doch endlich, dafs sich Ungleichartiges nicht vergleichen, also auch nicht einander unter- oder überordnen läfst, und würdige Jedes in seiner Art.

Man schliefse unsere Heldenoper, engagire zu Madame Seidler noch eine Sängerin ihrer Bedeutung, einen Bassisten und einen Tenoristen, und Berlin erfreut sich einer königlichen Buffa-Oper, da sie schon einen Blume, Devrient und Bader (man denke an Joconde) und in Fräulein Hoffmann einen sonoren Alt besitzt.

Oder man begründe erst eine Opera seria, indem man tüchtige Bassisten, auch einen ersten und wenigstens doch Einen zweiten Tenor engagirt: dann füllen Herr Blume und Devrient als hohe Bässe (Barytone) die nothwendige Reihe.

Will man aber beide Opern nebeneinander haben — wie es sich freilich für eine königliche Bühne geziemt — dann fasse man den Umfang des Planes recht fest ins Auge, säubere, schaffe und sondere! So geht's nicht länger! Die Zukunft wird's lehren.*)

(Fortsetzung folgt.)

Ueber das Konzert des Fräulein Herz im nächsten Blatte.

III.
Liste der Anstellung-Suchenden.

Laufende Nummer.	Anstellungsfach.	Ort und Bedingung.	Zeit des Amtsantritts.	Alter.	Verheirathet.	Frühere Beschäftigung oder Anstellung.	Oeffentliche Leistungen als Beweis der Qualifikation.	Angabe der Zeugnisse.	Kurze Adresse.
1.	Dirigent, Hofmusikmeister und Komponist.	fester Gehalt nicht unter 400 Rthlr.	jederZeit.	35 Jahr.	Ja.	Gesang-Klavier-Unterricht, Komposition.	Kompositionen. Oeffentliche Konzerte.	von Spontini und Graf Brühl.	An L. Boikkesche Buchhandl. in Berlin.

---

*) Im vorigen Blatte sind folgende Haupt-Druckfehler zu berichtigen.

S. 341. Spalte 2 Zeile 3 für nennen l. ermannen.
— — — — — 8 — niedliche l. windliche.
— — — — — 44 — die l. den.
— 342. — 1 — 5 — doch bleibenden lies durchblickenden.
— — — — — 13 — jetzt l. zuletzt.
— — — — — 16 — ernsten l. reinsten.
— — — — — 27 — Urtheil l. Unheil.
— — — 1 — 51 — den l. die.
— — — — — 58 — wenn l. wäre.
— — — 2 — 7 — diese l. dafs eine.

S. 342. Spalte 2 Zeile 18 fehlt nach möglich: gewesen!
— — — — — 19 — nach Kapellmeister: Seidel.
— — — — — 24 mufs heifsen: Doch dies sind wohl nur pia desideria.
— — — — — 42 für Höhere l. Frohere.
— 343 — 1 — 10 fällt hoch weg.
— — — — — 16 für neuer l. innerer.
— — — — — 32 — von l. in.
— — — — — 35 — Stelle l. Rolle.
— — — 2 — 1 — die l. der.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 31. Oktober — Nro. 44. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn H. G. Nägeli.

(vergl. dessen Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten.)

Nicht leicht hat wohl in neuern Zeiten ein Werk über Tonkunst, und in mehrfacher Rücksicht auch mit vollem Rechte, so allgemeines Interesse erregt, als das angeführte Werk des Herrn Nägeli; und es ist sehr zu wünschen, dafs dieser Mann noch lange der Kunsttheorie erhalten bleiben möge, um seine oft tief gedachten, wenn auch zuweilen gesuchten Ideen über Tonkunst ferner zu Tage zu fördern. Nur wäre sehr zu wünschen, dafs er dies in einem etwas mildern, humanern Tone thun möchte, als in diesen Vorlesungen oft geschehen ist. Zwar sagt der Herr Vorleser S. 262.: „Die Kritik mufs, wenn sie wahr und würdig sein soll, immer bestimmt sprechen, mufs also das Gute, wo und wie es sich findet, bestimmt anerkennen, das Schlechte eben so bestimmt verwerfen" — gut — wie nun aber, wenn diese Kritik Behauptungen aufstellte, die nicht allgemein als wahr angenommen werden könnten? — Wie, wenn Herr Nägeli zuweilen Theorien realisirt hätte, die zwar apodiktisch genug, aber dennoch nicht als objektiv wahr dargestellt wären, und sonach blos auf subjektiver Ansicht beruhten? — Jede Theorie gewinnt, wenn sie parteilos, ruhig und besonnen auseinandergesetzt wird. Ist sie wahr, so wird sie sich durch sich selbst empfehlen; stolze Erhebung seiner selbst über andere, Herabwürdigung fremder Verdienste kann wahre Wissenschaftlichkeit nicht fördern.

Gewifs jeder unparteiische Leser wird die Urtheile (Seite 86, 96 u. s. w.) über G. Weber, Rochlitz, Horstig, Michaelis, Mosel, Wendt etwas arrogant finden. So steht auch unter andern Seite 104. „Man hat die Phrase: „die kritischen Berichterstatter der Tageblätter treiben mit aller Kunstwahrheit ihr leichtfertiges Spiel," tadeln wollen: ich werde nicht alle diese Tageblätter sammt allen ihren Berichterstattern gemeint haben. — Freilich habe ich alle gemeint! — ich weifs, dafs die Musiker — — — nicht zu schreiben pflegen,*) auf die schreibenden Dilettanten aber jene Phrase ganz richtig pafst." — (?!!) Die genannten Männer G. Weber, Rochlitz u. s. w. erklärt Herr Nägeli für Dilettanten — also treiben sie wohl auch ein solches „leichtfertiges Spiel!!" Doch genug, vielleicht schon zu viel — wir wenden uns jetzt zu der Theorie der Instrumentalmusik des Herrn Nägeli selbst, wollen sie in ihren Grundzügen wörtlich darstellen, ohne uns weiter auf eine nähere Kritik derselben einzulassen; dafür stellen wir ihr aber eine andere Theorie gegenüber, und überlassen es dem musikalischen Publikum zur eignen Entscheidung,

*) Sind denn z. B. L. Spohr, C. M. v. Weber, Schneider u. s. w. keine Musiker? Weifs — oder will Herr Nägeli nicht wissen, dafs, (aufser dem, von N. angeführten Tonkünstler Kanne) noch so manche würdige Musiker existiren, die nicht blos komponiren, sondern auch schätzenswerthe Beiträge zu musikalischen Zeitschriften geliefert haben?!! — Anmerkung des Verfassers.

welche Theorie wohl die richtigere sei. Ob alt oder neu — das ist gleichgültig, es handelt sich hier nur um Wahrheit. — Also zur Sache. Seite 31 sagt Herr Nägeli: „Die angebliche (?) Theorie der Kunst spricht sich da, wo sie ungefähr am bestimmtesten spricht, ungefähr in folgenden Sätzen aus: „Jedes Kunstwerk mufs eine bestimmte Empfindung ausdrücken. Jedes Kunstwerk mufs einen bestimmten Karakter haben u. a. m.“ Diese theoretischen Sätze, fährt Herr N. fort, sind in Beziehung auf die bildende Kunst, wenn sie auch ihr Wesen nicht völlig erschöpfen, durchaus wahr. Hingegen, auf die Tonkunst angewandt, sind sie durchaus falsch, grundfalsch. Gerade das Gegentheil ist wahr. (so?!)

Seite 32. „Die Tonkunst setzt den Reizen Regungen, den Affekten Stimmungen entgegen; statt Gemüthszuständen, bewirkt sie Gemüthsbewegungen, und allem was Gemüthsverfassung heifst, widerstrebt ihr bewegliches Spiel. — Spiel ist ihr Wesen, und so spielt sie alles, was zufällig im Gemüthe haftet, wovon es augenblicklich affizirt ist, weg. Und indem sie es wegspielt, spielt sie sich in das Gemüth hinein. (?) Ein durchaus und durchein (?) spielendes Wesen ist sie, weiter nichts. (?) Sie hat auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen.“ — (!!) So weit Nägeli (s. S. 22 — 52.)

Wollten wir nun auch dieser Theorie in sofern beistimmen, dafs Musik Spiel sei, so müfsten wir ihr doch nothwendig unsern Beifall versagen, sofern behauptet wird, Musik habe keinen Inhalt, sie sei blos Form. Musik ist uns die Kunst durch Töne bestimmte Gefühle in dem Zuhörer hervorzubringen. Bestimmte Gefühle nennen wir aber solche, welche der Tonkünstler sich vornimmt in den Zuhörern hervorzubringen; z. B. eine gewisse Art von Freude, Schwermuth u. s. w. und schon der gewöhnliche Sprachgebrauch sagt: der Tonkünstler bringe in dem Zuhörer ein Gefühl hervor, er erwecke, errege Gefühle. Man kann aber auch sagen, er stelle das Gefühl dar, er schildere, er male es. Beides ist wahr, nur sind die Ausdrücke von verschiedenen Standpunkten aus gewählt; dort sieht man mehr auf das, was gewirkt wird in Objekten, hier, was das wirkende Subjekt wirken will oder wirkt. Ein Tonstück, das so zusagen keinen gefühligen Inhalt und blos „spielvolle Form“ hat, kann keinen Anspruch auf den Namen einer ausdrucksvollen Musik machen; es ist gleichsam ein Körper ohne Seele, und verhält sich zu einer Musik, die Empfindungen ausdrückt, wie eine schöne Blume zu einem schönen menschlichen Gesichte, worin ein edler Geist sich abspiegelt. — Wodurch drückt nun aber blofse Instrumentalmusik Empfindungen und Gefühle aus? —

Zu jeder Empfindung gehören Perzeptionen von einer gewifsen bestimmten Art und von bestimmter Stärke, die überdem auch in einer bestimmten Succession auf einander folgen. Die letztere könnte man den Rhythmus, die beiden erstern Stücke den Ton der Empfindung nennen, und auf die Art jeder Empfindung einen ihr eigenthümlichen Ton und Rhythmus zuschreiben; (cf. Maafs Versuch über die Einbildungskraft S. 153.) Vermöge des genauen Bandes, welches den Körper mit der Seele vereinigt, wird jeder Zustand der letztern von einem Zustande des Körpers begleitet, der ihm mittelbar, und in so weit ähnlich ist, als zwischen dem Geistigen und Körperlichen eine Aehnlichkeit statt finden kann. Auch umgekehrt gilt das Nämliche. Eine innere Empfindung also drückt sich äufserlich aus; der Zustand der Seele wird in dem Körper gleichsam abgemalt, und zwar dadurch, dafs sich sowohl der Rhythmus als auch der Ton der Empfindung in den Veränderungen des Körpers darstellen. Am bemerkbarsten sind diese Ausdrücke in den Modifikationen der Gesichtszüge, des Auges und der Stimme. — Was nun ins-

besondere diese letztere anbelangt, so ist bekannt, dafs bei jeder Empfindung sowohl die einzelnen Töne der Stimme und ihre Verbindungen, als auch ihre Folge als solche auf eine besondere, der gegebenen Empfindung eigenthümliche Art modifizirt werden. Reine Empfindungen bringen einen festen Ton hervor; bei vermischten schwankt er von einem zum andern hinüber; ist die Empfindung rein angenehm, so wird der Ton hellklingend und wohltönend — und überdem stark und hoch, wenn die Empfindung heftig, dagegen schwächer und tiefer, wenn sie sanft ist. Eine rein unangenehme Empfindung macht die Stimme mifstönend, den Ton rauh, kreischend oder dumpf, und zwar um so mehr, je heftiger sie ist. Im Rhythmus findet sich die gröfste Verschiedenheit unter den sanften, vermischten, reinen und heftigen Empfindungen. Die sanft rührende Betrübnifs redet langsam, in gezogenen Tönen; wenn die Töne der begeisterten Fröhlichkeit, einem Waldstrome gleich, unaufhaltsam dahin rauschen; das Gefühl der Bewunderung des Erhabenen, das unsere Seele gleichsam auf einen Punkt unbeweglich fesselt, hat einen im höchsten Grade langsamen Rhythmus, der sich auch in den natürlichen Ausdrücken desselben darstellt. — So wie nun jede innere Empfindung gewisse, ihr eigenthümliche natürliche Ausdrücke erzeugt, oder mit andern Worten: so wie jede innere Empfindung sich auf bestimmte Weise sinnlich entäufsert; so kann auch umgekehrt die Empfindung durch diese natürlichen, sinnlichen Ausdrücke hervorgebracht werden. Denn 1) der Rhythmus im Ausdruck ist einerlei mit dem Rhythmus der Empfindung, wozu der Ausdruck gehört. Wenn also dieser Ausdruck anschaulich, sinnlich wahrgenommen wird, so folgen die Perzeptionen in der Seele in eben dem Rhythmus aufeinander, wie bei der gedachten Empfindung. Das ist also schon ein Theil des Gemüthszustandes, der bei dieser Empfindung wirklich ist, und das Gefühl davon ein Theil der Empfindung selbst. Ein blofser Rhythmus kann also die Seele zu einer gewissen Empfindung stimmen, und ein Analogon davon hervorbringen. 2) Der Ton in den natürlichen Ausdrücken ist dem Ton der innern Empfindung, wozu sie gehört, ähnlich. Wenn daher die natürlichen Ausdrücke sinnlich wahrgenommen werden, so mufs diese äufsere Empfindung jener innern ähnlich sein, ja dieselbe sogar erzeugen. Dies geschieht theils mittelbar durch Assoziation, indem sich ähnliche Empfindungen einander erwecken, und die Phantasie bei der Wahrnehmung des Zeichens den bezeichneten Gemüthszustand darstellt; theils unmittelbar durch Kausalzusammenhang. Denn jeder Zustand des Körpers erzeugt einen ähnlichen Zustand der Seele. Die Art folglich, wie unsere Organe von den wahrgenommenen natürlichen Ausdrücken einer innern Empfindung affizirt, oder der Zustand, worin sie dadurch versetzt werden, bringt einen ähnlichen Gemüthszustand hervor. Die Perzeption desselben, sie geschehe nun dunkel oder klar, ist eben die innere Empfindung, wozu jene natürlichen Ausdrücke gehören. —

Das sind die Gründe, worauf die edelste Kraft der Tonkunst beruht, die Kraft uns durch Erweckung innerer Empfindungen zu bezaubern. Sie stellt die Ausdrücke der Empfindung dar, und dadurch wird die Empfindung in perzipirenden Objekten selbst erregt. — Nach dieser Theorie müssen wir also nothwendig der Musik einen Inhalt zugestehen, den ihr Herr Nägeli abspricht; auch ist sie mehr als „spielvolle Form". Denn wäre sie nur Form ohne Inhalt, so könnte die Tonkunst erlernt werden. Wohl kann man sich die Technik der Tonkunst durch Fleifs zu eigen machen; man kann recht formvolle Tonstücke anfertigen, und die neuere Zeit hat leider dergleichen formvolle Machwerke in Menge aufzuweisen, die aber ohne Kraft und Saft, ohne Geist und Leben sind; darum sagte auch Mozart öfter von dergleichen Formalitäten: „s' ist ja nichts drinn!" und da hat er ganz recht. Jedes Tonstück mufs karakteristisch bestimmt irgend eine Saite

menschlicher Empfindung sympathetisch anschlagen; der Zuhörer, (auch der, der nichts von musikalischer Form versteht) mufs mitempfinden, nachfühlen, was der Tonkünstler in musikalischer Form dargestellt hat. In dieser Rücksicht hat es denn auch einen sehr guten Sinn, wenn Aesthetiker behauptet haben: „jedes Tonstück mufs ein Karakterstück sein.“ Freilich darf man das Wort Karakter nicht in moralisch-philosophischer Bedeutung nehmen; sondern in weiterer Bedeutung, wo man mit Karakter, Karakteristik u. s. w. dasjenige bezeichnen will, wodurch es sich bestimmt von einer andern Realität unterscheidet; auf Musik angewendet also ein Tonstück: das (auch abgesehen von seiner Form) ein bestimmtes Gefühl, eine bestimmte Empfindung erregt, das karakteristisch auf unser Gemüth wirkt, Karakterstück ist. — Somit leuchtet denn wohl klar in die Augen, dafs das innere Wesen der Instrumentalmusik inhaltsvoll und nicht, (wie Herr Nägeli meint) inhaltsleer ist. — Dixi. —

Eine ausführliche Auseinandersetzung über das, was Instrumentalmusik ist und sein soll, behalten wir uns für ein künftig erscheinendes Werk unter dem Titel: „Ideale im Reiche der Tonkunst“ *) vor; hier kam es uns nur besonders darauf an, das Mangelhafte und Unhaltbare in der neuen Theorie der Instrumentalmusik nachzuweisen, unbekümmert was Herr Nägeli darüber denken, oder dagegen schreiben mag. Denn ist er konsequent, (und das wird doch ein Mann, der immer im Tone der Infallibilität spricht, sein wollen) — so wird er auch den Verf. dieser Zeilen (a priori) verdammen (S. Seite 104) sobald er erfährt, dafs eben dieser Verfasser auch nur ein Dilettant ist, der es aber mit wahrer Kunst vielleicht eben so herzlich und redlich meint, wie der Tonkünstler und Kunstphilosoph Herr Nägeli. Möge er aber doch Luthers Worte beherzigen: „Wenn du lehrest, so thue es säuberlich und mit stiller Art, nicht mit Poltern, Pochen und Stürmen.“ (S. epist. ad Conr. Wolf, Tom. XXI. pag. 1103.)

G. N——rg.

*) Ein Versuch dieser Art ist im Juli-Heft des 4ten Jahrganges dieser Zeitung mitgetheilt, überschrieben: „Der wahre dramatische Sänger.“

Anmerk. des Verf.

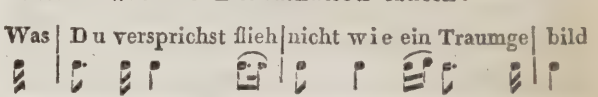
4. Berichte.

Aus Leipzig.

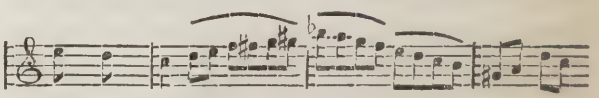
Ueber Spohrs Berggeist von A. Wendt.

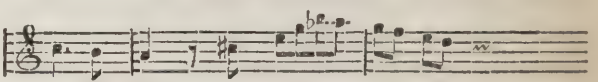
(Schlufs.)

Den dritten Akt eröffnet eine Scene Alma's in dem unterirdischen Gebiete. Der Eindruck des Vergangenen lastet noch auf ihrem Herzen, aber die Worte Trolls erwecken Hoffnung. Das Ueberströmen des Herzens in dieses Gefühl drückt die Arie aus F-dur aus. Der erste Satz, Larghetto, könnte wohl noch etwas einfacher in der Harmonie sein; auch müssen wir die Deklamation tadeln:



Der zweite Satz ist eben so fliefsend, als wahr, nur die Schlufsstellen der Singpartie sind weder dankbar für die Stimme, noch ganz passend behandelt:

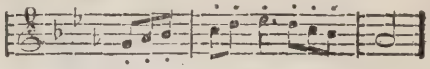




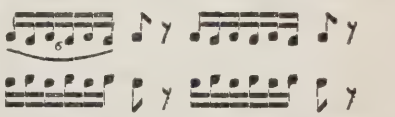
Der Berggeist erscheint wieder und sucht Alma zu trösten. Troll flüstert ihr zu, was sie verlangen soll; sie verlangt neue Blumen. Dies ist der Inhalt des gutgehaltenen Rezitativs, welches dem schönen kurzen Trio mit Chor vorhergeht, in welchem der Berggeist von Neuem seine Geister zum Schaffen aufruft, Alma's Hoffnung steigt und Troll hinter dem Rücken des Herrn seinen Plan macht. Die Bewegung dieses Stücks in C oder $\frac{12}{8}$ ist, wie die Melodien, kräftig, belebend und erwartungsvoll. Weniger interessirt das darauf folgende Terzett, welches dadurch veranlafst wird, dafs Troll die versteckte Ludmilla hervor- und in Alma's Arme führt. Hier findet man die meisten Gänge, die unser Tonsetzer liebt, wieder; z. B. das Undulirende der Begleitung, das Pizzikato des Grundbasses und einige oben bemerkte Uebergänge. Der Gnom, dessen Partie dabei etwas trocken ist, macht

Ludmillen die Cour; sie sucht ihn durch List hinzuhalten; hier kehrt ein Theil des niedlichen Duettino mit Wirkung zurück. Der Gnom verspricht, sie zu befreien, sie überlassen sich dem Gefühle froher Hoffnung; hier will dieses Stück mit Lebhaftigkeit schliefsen, da tritt der Berggeist ein. Der Komponist, will ich hierbei bemerken, hat besonders in der Verknüpfung der Musikstücke zu einem fortschreitenden Ganzen in dieser Oper vorzügliche Gewandheit gezeigt; aber freilich ist dies kein Vorzug, der bei der Menge gilt, da er vielmehr den einzelnen Musikstücken den rauschenden Beifall zu entziehen pflegt.

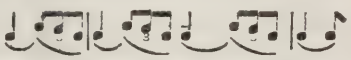
Aber wir gehen weiter fort. Der Berggeist zürnt, als er Ludmillen erblickt; Troll besänftigt ihn, und giebt Alma einen Wink, wie sie ihn mit guter Manier entfernen soll. Ungeduldig kann der Geist kaum seine Gluth verhüllen; er singt: „So wisse denn, bald hat die Flamme ganz mein Sein durchdrungen, wird Dich ergreifen dann und schmerzhaft Deinen ird'schen Leib vernichten, Dich ewig in mein Sein verschmelzen!“ Der Komponist hat in dieser Stelle durch die Steigerung eines chromatischen Ganges und die feierlichen Töne der Messinginstrumente den Drang der ungebändigten Natur, verbunden mit einer schauererregenden Feierlichkeit, ausgedrückt. Ludmilla erschrickt mit Recht bei dieser Aeusserung, Alma sucht den Gewaltigen hinzuhalten, und legt ihm die Bedingung auf, die durch seinen Zauber geschaffenen Blumen zu zählen. Er unterwirft sich dieser Bedingung, obwohl ungern. Diefs giebt ein sehr anmuthiges und leichtes Quartett, ($\frac{3}{4}$ A-dur) in dessen erstem Satze vorzüglich der fast komische Mifsmuth und die Ungeduld des Berggeistes (bei den Worten: „Auch noch dieses? Immer harren?“) und sein Drohen (bei den Worten: „Oder Dich ergreift die Gluth,“ wo wieder die Modulation wie kurz vorher, bedeutsam hervortritt), so wie anderntheils das Zagen der Frauen gut geschildert ist. Der Berggeist geht mit dieser Drohung ab, das Verhallen des Orchesters deutet die Gefahr des Augenblicks an; der zweite Satz aus F-dur drückt in eilender Bewegung (wiederum $\frac{2}{8}$ Takt) den Vorsatz der Flucht und die schnelle Ausführung desselben aus. Es verwandelt sich nun die Scene und wir sehen den Berggeist das mühsame Geschäft, welches ihm aufgelegt worden, beginnen. Wie die Blumen sich jeden Augenblick zu vermehren scheinen, so wächst auch die Ungeduld des Gnomen, bis er den Vorsatz fafst, den unwürdigen Zwang abzuwerfen und sich die Geliebte mit Gewalt zu erringen. Dieses ist der Inhalt einer Bafsscene mit dem Chor der Erdgeister begleitet, welches ich wiederum als eins der vollendetsten Musikstücke in dieser Oper auszeichnen mufs. In demselben ist immer fortschreitende Steigerung, der Ausdruck tief und zugleich die Ausarbeitung bedeutend. Schon im Rezitativ regen sich die Bässe, die in der Arie die Melodie durch einen aufsteigenden Gang



übernehmen. Die Arie selbst (Es-dur C) tritt mit gemessener grofsartiger Bewegung ein, der Geist zwingt sich zur Ruhe und Aufmerksamkeit; die unsichtbaren Geister bedauern gleichsam den durch Liebe geneckten Herrn, dem das Geschäft nicht von statten geht. Er setzt von Neuem an. Auch die Musik macht hier einen kleinen Abschnitt, indem die obige Bafsmelodie nun von den Violinen übernommen wird, welche die Bässe dann nachahmen. Bald giebt der Berggeist die Lust wieder auf: „Ha, wer kann auch zählen, zählen, wenn die Leidenschaft ihn treibt.“ Die Musik geht hier in das unmuthige Es-moll und dann nach Des-dur; die Klarinette verstärkt und beantwortet die Frage. Und nun verliert sich der Geist ganz in den Gedanken der Liebe. Die Musik geht durch enharmonischen Wechsel aus Des-dur nach A-dur über. Die Begleitung aus der oben angeführten Figur:



bestehend, wirkt hier nur ganz schwach, da sie unser Komponist schon zu häufig angebracht hat; auch glaube ich nicht, dafs die Worte, welche der Ausdruck eines ungeduldigen Entzückens sind, in den Dehnungen der Melodie gelungen ausgedrückt sind:

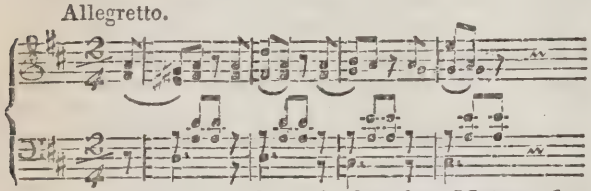


Doch ist dies die einzige Stelle, welche mir in diesem Stücke ungenügend erscheint. Der Berggeist erinnert sich von Neuem an sein Geschäft, und beginnt es zum dritten Male; eine der Hauptmelodie ähnliche tritt in den Violinen wieder mit Es-dur ein, und wird von den Bässen gleichfalls nachgeahmt. Aber es verwirren sich die Blicke: „Es wogen die Fluthen, ein stürmisches Meer u. s. w.“ — hier wird die Bewegung $\frac{12}{8}$ —; und bald darauf tritt das noch schnellere Zeitmaafs ein; wo der Geist das Zählen ganz aufgiebt. Melodie und Begleitung strömt nun freier fort. Aber der Schlufs wird aufgehalten durch die Nachricht des Verraths, welche die Erdgeister ihrem

Herrn bringen. Voll Wuth ruft er die Elemente zur Rache. Die Bewegung wird noch schneller und die in der Ouvertüre und im ersten Finale angewendete herabsteigende chromatische Scala deutet den drohenden Sturm an. Kraftvoll vereinigt sich der Chor hier mit der Hauptpartie. Der Sturm tobt gleichsam in dem Ritornell aus.

Die Scene verändert sich. Die Tonart wird H-moll. Oskar klagt um die entrifsne Geliebte. Alma fliegt in seine Arme — Troll und Ludmille mahnen sie ihre Flucht fortzusetzen, dies Vereinigungsduett, das durch das Hinzutreten der beiden letztern zum Quartett wird, hat wenig Interessantes. Aber sehr dramatisch wirksam ist es, wenn der Chor mit Domoslav naht, welcher die Tochter gerettet glaubt, und der Komponist, das freudeathmende Thema, das schon in der Ouvertüre vorkam

Allegretto.



sanft eintreten, bei dem drohenden Nahen des Berggeistes, welcher die Entflohene noch einholt, sogleich wieder verschwinden läfst. Mit dem Folgenden sinkt das Interesse in der musikalischen Handlung wieder, die zum Theil rezitativisch ist, und es scheint, als ob hier der Komponist etwas eilend gearbeitet hätte. Dagegen wächst es wieder in dem Duett der Liebenden, welche zu sterben verbunden sind. Mit dieser Gefühlsverklärung, die unser Komponist durch seine berühmte Modulationskunst innig auszudrücken gewufst hat, fällt die seltsame Sinnesänderung des Berggeistes zusammen, welche durch den Schein des Nordlichts, wie wir oben berichteten, bewirkt wird. Dieser vereinigt sie — die obige Melodie läfst sich als Zwischenspiel wieder hören, bildet sich aber zu dem lebhaften Schufschor aus, nachdem die Geister verschwunden sind, und gewährt einen glänzenden Schlufs gegen die Art unsers Komponisten. So haben wir einzelne treffliche, man kann sagen Meisterstücke in dieser Oper gefunden; aber sie selbst, meinen wir, flöfst als Ganzes kein nachhaltiges Interesse ein.

Der vollständige Klavierauszug dieser Oper (Leipzig im Bureau de Musique von Peters, 63 Seiten Querfolio) ist, wie der Auszug der Jessonda, von dem Bruder des Komponisten, Ferdinand Spohr, mit Genauigkeit gearbeitet worden, und spielbar. Die Ouvertüre ist vierhändig arrangirt worden, ohne zureichenden Grund. Der Druck ist deutlich und möglichst korrekt. A. Wendt.

Berlin, den 18. Oktober 1827.

Konzert des Fräulein Herz.

Kein Künstler, wenn ihm nicht grofser Ruf vorausgeht, macht in Berlin einen vollen Saal; diese leider allgemein anerkannte Wahrheit erwies sich auch heute, obgleich es das erste Konzert in diesem Winter war. Die Konzertgeberin (aus Königsberg) seit sechs Monaten Schülerin des Herrn Stümer, im Besitz einer schönen, klang- und umfangreichen Stimme (die zwar noch nicht durch alle Register gleich, doch schon ziemlich ausgebildet ist) sang eine Arie von Rossini à la Sontag, d. h. mit halber Stimme. Damit thut sie sich selbst den gröfsten Schaden; will sie ihre schöne Stimme denn durch diese schlechte Methode durchaus verderben? Das vortreffliche Duett aus Cosi fan tutte aus A, sang sie mit ihrem Lehrer ganz vorzüglich schön und mit vielem Ausdruck. Die Scene von Spohr, ihr drittes Debütstück, erfodert eine tüchtige Sängerin, eben so das bekannte Quartett von Righini; um so erfreulicher war es, dafs die junge Sängerin auch diese beiden Stücke gut und dem Karakter angemessen vortrug. Herr Stümer kann sich zu solch einer Schülerin Glück wünschen, und wenn sie die wenigen Fehler, z. B. das Zusammenkneipen des Mundes und der Zähne, und ein unsicheres Anfassen der höheren Töne (was auch wohl der Bangigkeit der jungen Sängerin zuzuschreiben ist) noch ablegt, so berechtigt sie zu guten Erwartungen.

Was die andern Sachen betrifft, die zwischen den Gesangstücken gegeben wurden, so ist besonders die Deklamation der Mad. Crelinger hervorzuheben; sie trug ein hübsches Gedicht von Gubitz,*) das stumme Kind, mit dem ihr immer eigenen Zauber vor und erwarb sich dadurch den lautesten Beifall des Publikums. Herr Bock trug ein Andante e Polacca von Romberg vor, welches R. schon auswendig weifs, weil Herr B. es gewifs schon 8 bis 10 mal öffentlich und zwar besser und reiner als dieses Letztemal gespielt hat. Herr Ganz ist ihm ein tüchtiger Nebenbuhler, möge Herr B. sich nicht von ihm überflügeln lassen. Den ersten Satz des A-moll Konzerts von Hummel trug, oder besser jagte Herr Julius Schneider auch noch vor oder durch; um seine Fingerfertigkeit zu zeigen, darf man sich nicht erlauben, ein Konzert und namentlich dieses im Tempo Allegro prestissimo zu spielen, wenn es vom Komponisten nicht besonders vorgeschrieben ist. Von den beiden Ouvertüren die zu Anfang jeder Abtheilung gemacht wurden, ist nur zu erwähnen, dafs sich die Hornisten besonders auszeichneten durch falsche Einsätze. — Bei keinem andern Orchester hört man

*) Instrumentirt von Gubitz? Der musik. Setzer.

in Ouvertüren und Symphonien solche fehlerhafte Einsätze der Hornisten, was doch nur allein der Unaufmerksamkeit dieser Herren zuzuschreiben ist. C. F. J. Girschner.

Königstädter Theater.

Die umgeworfenen Wagen, von Boieldieu.

Ein Gutsbesitzer, der die Manie hat, alles zu vergöttern und in den Kreis seines Landlebens zu ziehen, was aus Paris kommt, ein Geck aus Paris, eine kalte, intriguante, übrigens gutartige Kokette eben daher, ein passiver Liebhaber und eine gleichgültige Liebhaberin nebst einigen Figuranten — das ist der Inhalt dieser Oper; was Wunder, wenn auch die Musik kahl und kalt ausgefallen? Boieldieu hat Savoir faire, Technik, Routine, Gefälligkeit gegen die Musikgelüste der seichten Pariser, kurz alles gezeigt; und die Bagatellen Genie, Kunst, Gemüth — vermissen sich auf diesem Heerstrafsen-Stück gar leicht:

Was kann denn dieser Misere Grofses begegnen?

Dafs aber die königstädter Direktion bei der Wahl dieser — Oper auf die dermalige Vernachlässigung unsers Publikums profitabel spekulirt hat, wollen wir ihr um so mehr gönnen, da sie für das Ding gethan, was nur möglich, und es namentlich benutzt, ihr neues Personal in seinem Virtuosenglanze zu zeigen. Die Fräuleins Tibaldi, Sabine und Eva Bamberger (denen sich Fräulein Felsenheim und Schmidt nach Kräften wetteifernd anschlossen) die Herren Wiedermann und Diez wirbelten im anmuthigsten Ton, in den kunstreichsten stets gelingenden Koloraturen durcheinander, wie ein ganzer Hollunderbusch voll Nachtigallen; und Fräulein Tibaldi hatte Gelegenheit, ihr meisterliches trefflich belebtes Spiel zu zeigen. Bewundernswerth und unsern Sängern nicht genug zur Nachahmung zu empfehlen ist ihre Aussprache des Italienischen. In irgend einer dummen Stelle der Oper, die wir aus den andern nicht gleich wieder herausfinden können, hat sie

„Guerra“

auszusprechen. Das klang! Wie der Hall zusammenschlagender Schilde. Man würde das Wort verstehen, ohne die Sprache zu kennen; und meint, wenn sie es spricht, es noch nie gehört zu haben. M.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Fünfte Gastrolle.

Am 14. Oktober. Die Hochzeit des Figaro. Fräulein Sontag: Susanne.

(Der Bericht über diese Vorstellung bleibt wegen Mangels an Raum bis nach der bevorstehenden Wiederholung der Oper ausgesetzt.)

Sechste Gastrolle.

Am 20. Oktober. Euryanthe. Fräulein Sontag: Die Hauptrolle gleichen Namens.

Den gegenwärtigen auf sehr geringen Raum beschränten Berichten ist es nicht verstattet, *) näher auf Dichtung und Komposition einzugehen, als nöthig ist, um die Bedeutung der einzelnen Rollen und die Anfoderungen an die Darstellenden zu übersehen. Wäre uns mehr Raum vergönnt, so hätten wir Mancherlei über das ganze Kunstwerk auf dem Herzen, was bei dieser Gelegenheit füglich besprochen werden könnte, und welches vielleicht zu dem Resultate führen möchte,

1) dafs die Dichterin sich ihrer Schöpfung nicht klar geworden, und dafs auch

2) der Komponist kein Licht über das Dunkel verbreitet sondern noch mehr Verwirrung angerichtet habe. **)

Mag dies indessen auch dahingestellt bleiben, so läfst sich wenigstens so viel behaupten, dafs das Gedicht so wenig wie die Musik dem Zuhörer klar werden, und dafs daher sehr schwierig zu entscheiden ist, ob eine bestimmte Darstellung der Oper den Intentionen der Dichtung und Komposition entspreche oder nicht.

Die Fabel ist — mit zweien Worten — diese:

Den Siegen König Ludwigs folgt ein Friedensfest. Der König wendet liebreiche und huldvolle Worte an den Günstling Adolar, und verlangt ein Minnelied zum Preise Euryanthe's, seiner Braut. Adolar singt eine empfindungsvolle Romanze. Graf Lysiart höhnt ihn und die Treue seiner Braut, weicht jedoch dem ritterlichen Kampfe aus und bietet seine Lehne zur Wette, dafs er Euryanthe's Gunst erwirbt: Adolar setzt sein Hab' und Gut dagegen, und Lysiart gelobt, zum Beweise seines Sieges ein Zeichen der Gunst zu bringen. Euryanthe's Treue ist unerschütterlich. Lysiart nimmt zum Betruge seine Zuflucht. Er verbindet sich mit einer Feindin Adolars und Euryanthe's, mit Eglantine, die so eben unter Schmeicheleien der Busenfreundschaft Euryanthen das Geheimnifs eines Ringes abgelockt

*) Warum nicht? Je gehaltvoller die Berichte der geehrten Mitarbeiter, desto weniger haben sie eine kleine Verspätung zu scheuen. Der geschätzte Verfasser denkt zu bescheiden von seinem Aufsatze, wenn er besorgt, ihn als bloſse Neuigkeit, die über 8 Tage erkaltetes Interesse finden könnte, aufgenommen zu sehn. D. Red.

**) Vergl. d. Ztg. dritter Jahrg. No. 1. bis 7. D. Red.

hat, der im tiefen Gewölbe verborgen liegt. Er empfängt von Eglantine diesen Ring gegen das Versprechen, Adolars Güter mit ihr als Gattin zu theilen, führt durch diesen Ring einen Scheinbeweis, und erwirbt das Eigenthum Adolars. — Adolar führt die Ungetreue in die Wildnifs, um sie zu tödten: nur so vermeint er seine und ihre Ehre wiederherzustellen. Euryanthe sieht den Geliebten in Gefahr, von einer Schlange angegriffen zu werden, sie will für ihn den Kampf bestehen. Adolar tödtet die Schlange, mag aber nun Euryanthe's Blutrichter nicht sein, die für sein Leben das ihrige wagen wollte. Er verläfst sie in der Wildnifs. Hier wird sie vom Könige gefunden, dem sie Eglantinens Verrath entdeckt, und der sie in seinen Schutz nimmt. Adolarn treibt unbewufste Sehnsucht in seine Lande zurück. Er kommt zu seiner Burg in dem Augenblicke, da die Hochzeitsfeierlichkeiten der neuen Besitzer beginnen. Eglantine, von den Martern des Gewissens gefoltert, verräth in einem Anfalle von Wahnsinn den Betrug. Sie fällt durch den Dolch Lysiarts, der vom Könige zum Tode verurtheilt wird. Adolar und Euryanthe werden vereinigt.

Es drängen sich hier folgende Zweifel auf:

1) Weshalb schmäht Lysiart Adolars und Euryanthe's Treue? Zuerst scheint es: aus Neid über die königliche Gunst. Denn als der König huldvoll seinen Jüngling preist, und ein Minnelied auf Euryanthe's Treue verlangt, Adolar eine empfindungsvolle Romanze singt, und der Hof ihm Heil und Seegen zujauchzt, sagt Lysiart:

„Ich trag es nicht,“

und beginnt nun seine Schmähungen. Dann scheint es wieder, als liebe er selbst Euryanthen und suche nur Gelegenheit, Adolar von ihr abzuwenden. Denn wir hören ihn im zweiten Akte also:

„Schweigt glüh'nden Sehnens wilde Triebe,“

ferner:

„Was soll mir ferner Gut und Land,
Die Welt ist arm und öde ohne sie,
Mein ihre Huld? mein wird sie nie! u. s. w.“

Ist also der Rollen-Karakter Lysiarts innere Verderbtheit oder Wahnsinn der Eifersucht und verschmähter Liebe?

(Fortsetzung folgt.)

5. Allerlei.

Vervollständigung zu No. 41.

Gern theilen wir die nachstehende uns eingesandte Bemerkung mit und dürfen nicht erst versichern, dafs eine Absichtlichkeit unserm verehrten Mitarbeiter eben so gewifs fremd gewesen, als ein Uebersehen Eines Namens unter einigen hunderten leicht möglich und verzeihlich ist. Die Red.

Herr — ch — theilt in No. 41 d. Zeitung die Namen von welchen dramatisch musikalische Werke zu einiger Bedeutsamkeit gelangt sind — ich lese Ihr Blatt und vermisse darunter einen mir sehr lieben Freund — dessen im Jahr 1824 in Dresden gegebene italienische Oper „Didone abandonata“ wirklich mit sehr viel Anerkennung angehört wurde und die noch mehr gefallen hätte, wäre sie Rossinisch gewesen. Der Komponist derselben erwarb sich die Achtung der Kenner und des Publikums; namentlich erinnere ich mich sehr wohl, dafs der selige Kapellmeister C. M. v. Weber diese Oper sehr günstig beurtheilte, des Komponisten Talent zur dramatischen Kunst erkannte und so viel ich mich entsinne, eine grofse Achtung den Rezitativen zollte, deren Deklamation, so wie den Chören, deren Karakter er besonders lobte. — Dafs die Oper italienisch ist — trägt zu ihrer Verbreitung nicht bei — dafs sie „Dido“ heifst — verhindert ihre Uebersetzung ins Deutsche, denn es giebt darin genug Didonen.

Herr Reifsiger, von dem die Rede ist, bedarf eben so, wie andre junge Komponisten der Aufmunterung. Er wird in kurzem (dafs es noch nicht geschehen ist, liegt an der seitherigen Kränklichkeit der deutschen Oper in Dresden) einige deutsche Originalopern dem Publikum übergeben. Solche Vernachlässigungen wie in No. 41. wo so viele genannt werden, die kaum erst ein Werkchen geschrieben haben (wo aber auch die ärgsten Schwächlinge genannt werden), sind freilich nicht geeignet einem jungen Komponisten zu ermuntern, sondern halten ihn eher zurück ein Werk dem Publikum zu übergeben, wenn er sieht dafs ein Rezensent ihn und daher sein Talent mit Stillschweigen übergeht und dadurch beweist, dafs sein Talent noch unter den Talenten eines — — stehe.

III. Liste der Anstellung-Suchenden.

Laufende Nummer.	Anstellungsfach.	Ort und Bedingung.	Zeit des Amtsantritts.	Alter.	Verheirathet.	Frühere Beschäftigung oder Anstellung.	Oeffentliche Leistungen als Beweis der Qualifikation.	Angabe der Zeugnisse.	Kurze Adresse.
2.	Direktor, Organist, oder Lehrer an Hochschule.	—	—	mittleres.	nein.	Unterricht, Schriftstellerische Beschäft.	Werk über Figuralges. unter Presse.	sind bereit (Schüler von Weigl.)	Schlesinger. Buchh. i. Berlin Litt. H.

Erbethen.

Die geehrten Einsender zu den Anstellungslisten werden höflichst ersucht, sich in Adresse, Angabe und Insertionsgebühr genau nach der bekannt gemachten Ordnung zu richten. Die Redaktion.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 7. November — Nro. 45. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält.)

Nachdem wir die erste Form eines ersten Tonstücks in der harten Tonart kennen gelernt haben, so will ich nur beiläufig berühren, dafs Tonsetzer bei diesem oder jenem Orte innerhalb eines Tonstücks die Hauptgedanken desselben in den verschiedenen Sätzen nicht auf den bereits angegebenen Tonstufen der ersten Form zufolge, sondern auf andern Tonstufen der Haupttonart vorbrachten, und so eine zweite Form sich erschufen.

Sie fanden nämlich für gut, das Thema in der Haupttonart anzufangen und so einzurichten, dafs dasselbe entweder aus mehrern zusammengesetzten, oder auch nur aus zwei Hauptperioden bestand. Im erstern Falle durfte es in der Haupttonart nicht eher enden, als am Schlusse der letzten; im zweiten Falle durfte die erste Periode auf der Dominante, und zwar nur mit einem halben Tonschlufse, die zweite Periode hingegen mufste in allen Fällen in der Haupttonart enden.

Nachdem nun das Thema beendet war, wendeten sich die Komponisten in der darauf folgenden Modulation von der Haupttonart aus den geraden Weg nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante. Diese Modulation kann entweder mit den in dem Thema vorhandenen hervorstechenden Figuren, oder auch mit einer ganz willkührlich gewählten, noch nicht in demselben vorhandenen Figur statt finden, wenn dieselbe nur so beschaffen ist, dafs der Zusammenhang des Ganzen nicht leidet. Es steht übrigens auch frei, bei dieser Modulation (von der Haupttonart aus nach der Ober-Dominante der Unter-Mediante) einige fremde Tonarten, alle aber nur in möglichster Kürze, d. h. im Durchgange, zu berühren. Wollte man dagegen gleich am Anfange des Stücks sich in fremden Tonarten lange aufhalten, so würde dasselbe zu sehr an Einheit verlieren. Weil ich aber, um dies alles deutlich zu machen, in Beziehung auf eine besondere Tonart davon reden mufs, so bemerke ich: dafs nach Beendigung des ersten Thema's die Tonsetzer, statt von C-dur aus durch G-dur oder sonst noch beliebige fremde Tonarten nach D-dur zu moduliren, von C-dur aus durch A-moll nach E-dur (der Dominante von A-moll) modulirten, um dort (E-dur) eine Halbkadenz zu machen, welche aber das Gehör noch nicht befriedigt, sondern auf welche der Zuhörer noch eine Fortsetzung des Stücks verlangt. Nun folgte der zweite Gedanke des Tonstücks, in der Tonart der Unter-Mediante, d. h. in A-moll; dieser ist am besten so einzurichten, dafs er sich in Dur und Moll ausüben läfst; was jedoch von vielen Tonsetzern nicht beachtet wird, die den zweiten Gedanken nicht in Moll (A-moll), sondern in Dur (A-dur) setzen.

Der zweite Gedanke schliefst nun in A-moll, und nach ihm folgt eine Passage in derselben Tonart. Diese Passage kann, wenn sie nicht zu lang ist, wie wir schon aus der ersten

Form eines Tonstücks gesehen haben, mannigfaltig bearbeitet sein und wiederholt werden. Bei grofser Länge würde die Wiederholung nicht angemessen sein, und den Zuhörer sehr ermüden; doch können darin nicht nur die nächstverwandten Tonarten der Unter-Mediante, sondern auch fremde im Durchgange berührt werden, und es bleibt dem Tonsetzer überlassen, sie mit oder ohne einen Triller, jedoch nur in der Tonart der Unter-Mediante (A-moll) zu enden.

Hierauf folgt in derselben Tonart ein zur Ruhe führender Satz, die Koda, und beschliefst in derselben Tonart den ersten Theil des ersten Tonstücks. Dem Komponisten ist überlassen, diesen entweder noch mit einer Einleitung, welche wieder das Thema herbeiführt, zu versehen, oder auch ohne solche wieder von vorn anzufangen. Doch sind Passage und Koda so einzurichten, dafs beide in der weichen sowohl als harten Tonart ausgeübt werden können. Einige unbedeutende Veränderungen gehen dabei hin, wofern nur nicht durch sie die Passage oder die Koda unkenntlich wird.

Um nun auch zu beweisen, dafs Komponisten in dieser Form geschrieben haben, führe ich an, dafs Beethoven und Ferd. Ries das erste Tonstück eines Quintetts für 2 Violinen, 2 Bratschen und 1 Violonzell darin verfertigten. Von Beethoven ist es als Opus 29 bei Breitkopf und Härtel, und von Ries Opus 37 bei Böhme in Hamburg erschienen. Beide Tonstücke will ich der Form nach, so weit es hier nothwendig ist, beleuchten.

Beethoven und Ries fangen dasselbe nicht mit einem Thema, sondern einem Satze an, welcher nur mit wenigen Veränderungen in der Haupttonart wiederholt wird. Er endet in beiden Werken mit dem 17 Takte. Beethoven bleibt nach Beendigung des Satzes noch 8 Takte in der Haupttonart, in welcher eine Triolenpassage ausgeübt wird. Mit dem 25 Takte des ganzen Tonstücks ergreift der Komponist die Tonart, in welche zu moduliren der Form nach beabsichtigt wird; geht aber noch durch die nächstverwandten Töne, und zwar mit einer Figur, welche im Hauptthema vorhanden ist, und wendet sich erst im 31 und 32sten Takte entschieden nach der Dominante der Ober-Mediante; worauf mit dem 33sten Takte sogleich die Halbkadenz beginnt, welche 6 Takte enthält, wornach 2 Takte Einleitung den Anfang des zweiten Thema's herbeiführen.

Ries wendet sich dagegen von der Haupttonart aus unmittelbar nach der Tonart der Unter-Mediante, worin er 36 Takte bleibt, und eine bis jetzt noch nicht da gewesene, sehr lange Passage ausübt, welche durch die nächstverwandten Tonarten von A-moll moduliert und die eigentliche Halbkadenz völlig übergeht, worauf der zweite Gedanke, wie bei Beethoven in A-dur anfängt.

Beethoven berührt in diesem zweiten Thema, welches als mehrstimmiger Satz abgefafst ist, mehrere Tonarten, und endigt dasselbe mit 23 Takten. Dagegen enthält das zweite Thema von Ries nur 12 Takte, und bleibt fortwährend in der Tonart A-dur, indem erst mit der Schlufsnote desselben der Anfang der Passage sowohl, als auch die Tonart A-moll ergriffen wird.

Beethoven hat die Figuren der nach dem zweiten Thema folgenden Passage durch alle Stimmen vertheilt, und endet dieselbe mit ganz ruhigen Akkorden. Dagegen ist die von Ries mehr für den Vortheil der ersten Violine berechnet, und modulirt auch nur durch nächstverwandte Tonarten, endet aber mit einem Triller, welcher mehrere Male wiederholt wird und gleichsam den darauf kommenden, zur Ruhe führenden Satz mit sich verbindet, indem nur noch ein Schlufs von zwei Takten daran gehangen ist, womit der erste Theil dann völlig endet.

Beethoven dagegen hat nach der Passage eine aus den Figuren des Thema's zusammengestellte Koda von 16 Takten, womit das Gehör zur Ruhe gebracht wird, welches mit einem herabsteigenden, aus der ersten Passage hergenommenen Triolenlauf endet, welcher im zweiten Takt eine Oktav tiefer und durch alle Stimmen wiederholt wird. Beide Komponisten haben nach völliger Beendigung des ersten Theils noch eine Einleitung, welche

den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt; Beethoven zwar nur von 2, Ries aber von 8 Takten.

So weit geht nun der erste Theil dieser beiden Tonstücke, welche ich als Belag der hier aufgestellten Form auseinandergesetzt habe; und nunmehr fragt sichs, auf welche Weise der zweite bearbeitet werden soll, da es nicht gut gethan sein würde, ihn so zu schreiben, wie ich ihn schon in der ersten Form beschrieben habe.

(Fortsetzung folgt.)

3. Beurtheilungen.

Duo concertant pour Violon et Violoncelle, composé par Maurice et Leopold Ganz. Oeuvre 7. Mayence, chez les Fils de B. Schott. Prix 1 Fl. 30 Xr.

Ein kleines aber in seiner Art tüchtiges Werk; nur darf man sich durch den Titel: Duo, nicht verführen und die Meinung bei sich aufkommen lassen, als würde man ein wirkliches Duett für zwei Instrumente finden, wie man es sonst gewohnt ist; es ist dies vielmehr ein Potpourri, welches die Herrn Ganz geschrieben, um sich öffentlich damit hören zu lassen und besteht aus Thematen, die aus M. v. Webers Preziosa entlehnt und für beide Instrumente höchst brillant und konzertirend variirt sind. Bei genauer Betrachtung der beiden Stimme gebührt, so vorzüglich auch die Violinpartie ist, dennoch der Violonzellpartie der Vorzug, in welcher Herr M. Ganz mit einer, man kann sagen, neuen Spielart hervortritt; er behandelt sein Instrument mit Keckheit, Kraft und Feuer, giebt dabei zur Zartheit und geschmackvollem Vortrag in Gesangstellen hinreichende Gelegenheit, indem er zugleich aller Künstelei feind bleibt, durch welche leider von so manchem der edle Karakter des Instruments herabgewürdigt wird. — Unstreitig würde seine Spielart selbst bei Dilettanten Eingang finden, wenn er durch andere in der Ausführung leichtere und mit stufenweisen Schwierigkeiten fortschreitende Kompositionen sie nach und nach zur Erlernung der vorliegenden und ähnlicher hinführte, die mit der Virtuosität dieser beiden Künstler vorgetragen, immer den allgemeinsten Beifall erhalten.

Dehn.

4. Berichte.

Aus Wien, im September.

(Fortsetzung aus No. 43 über Spohrs Faust.)

Die auf die Schlufsnote eintretende Introduktion (C-dur) eröffnen karakteristische, alterthümlich geformte Tanzmelodien, die aus dem Freudentempel schallen, wo Faust in Saus und Braus eine bachanalische Nacht durchschwelgte. Viele Gäste, von Wein, Spiel und Schlemmerei erhitzt, taumeln heraus; unter ihnen Faust und Mephistopheles. Ihr erstes Zweigespräch: „In Sinnenlust so sinnlos leben, ein elend Gaukelspiel!“ ist höchst kunstreich, in deklamatorischen Perioden, über die stetigen Rhythmen der antiken Menuett gebaut. An diese rezitativische Einleitung reihet sich das Duo: „Ja es soll mir Wonne schaffen, euch zu schlagen mit den Waffen, die mir bietet eure Macht!“ (Es-dur) worin Faust dem Diener seines Willens den festen Entschlufs kund thut, allen so theuer erkauften Reichthum zum Wohlthun, zur Beglückung seiner dürftigen Mitbrüder zu verwenden, und Mephisto, der willfährige Dämon, spottend bettelstolzer Menschen-Thorheit, seinen Geboten Folge zu leisten verspricht, ein durch Plan, Haltung, und schneidenden Kontrast musterhaftes Tonstück. Bei der Verwandlung der Bühne in den Trinksaal, welcher allenthalben noch Spuren des übernächtigen Prassens zeigt, sieht man Fausts pokulirende Zechbrüder, bei der Nachfeier einer Libation, mit lallender Zunge dem Nektarspendenden Göttersohn zu Ehren einen Lobgesang anstimmend: „Der Wein erfreut des Menschen Herz, der alte Spruch hat Recht;“ welchem jovialen, strophenmäfsig eingetheilten Trinkchor mit Solo's, (C-dur, 8 Takt) es dennoch bei aller lobenswerthen Einfachheit keinesweges an interessanten Wendungen ermangelt.

Süfs schmeichelnd, innig, und reizend ist das Duettino zwischen Röschen und Faust: „Folg' dem Freunde mit Vertrauen, auf! erheitre Deinen Sinn!“ (F-dur, Andante, $\frac{3}{4}$ Takt,) ausdrucksvoll der Gesang, lieblich die Stimmenführung, und harmonienreich die Instrumentalbegleitung.

Die nächstfolgende Nummer ist ein Ensemble, worin der Goldschmiedgeselle Franz, Röschens Geliebter, mit starker Begleitung, die Braut aufsuchend, hereinstürmt: „Wir müssen sie befrein! Er soll uns nicht

entfliehn!“ (Es-dur) und den Verhaftsbefehl gegen den Entführer und Zauberer vollziehen lassen will. Dieses gewaltige Herandringen, so wie das ängstliche Durchsuchen der leeren Nebengemächer ist in Tönen unübertrefflich ausgemalt. Fausts kalte Ruhe, mit welcher er selbst den Nachforschenden alle Thüren öffnet: „Ist sie hier? — oder hier?,“ der kecke Widerstand seines Gefährten, und das panische Schrecken aller Uebrigen, wenn diese, im Augenblick, als sie in's Gefängnifs wandern sollen, unter dem Schutze des Zaubermantels, und auf des Meistes Machtgebot: „Lichter verlöscht! Mantel breite dich aus! Haltet euch fest! Oben fahren wir 'naus!“ durch die eingestürzte Zimmerdecke davon fliegen, — sind die Hauptmomente dieses komplizirten Effektstücks, welches, abgesehen von seinem artistischen Werthe, bei einer wohl organisirten Maschinerie und einem lebendigen Zusammenspiel die höchste dramatische Wirkung nie verfehlen kann. —

Die Scene verändert sich in das Schlofs des Raubritters Gulf. Arie der von ihm geraubten Kunigunde (B-dur). Dem leidenschaftlichen Rezitative: „die stille Nacht entweicht,“ — Erzählung eines peinlichen Traumgebildes — folgt ein schwärmerisches Kantabile: „Ja, ich fühl' es, treue Liebe,“ und diesem ein edler, hohe Begeisterung, auflammenden Heroismus athmendes Allegro: „Wohlan, Tyrann! versuche deine Waffen!“ worin das vortrefflich gearbeitete Akkompagnement unmöglich mit Worten beschrieben, nur von einem im Reiche der Harmonien so unumschränkt herrschenden Meister also erfunden und ausgesponnen werden kann.

In einer freien Waldgegend schleicht spähend Graf Hugo, Kunigundens Verlobter, mit seiner Freunde Schaar heran. Sowohl das Rezitativ: „Beflügle den Lauf, zögernde Sonne!“ als die kriegerische Arie: „Ja, hoffe Kunigunde! bald ist die That vollbracht!“ (E-dur, Allegro marziale) müssen sich selbst für den Laien als ein Glanzpunkt der ganzen Oper gestalten; Liebe, Hoffnung, Kampfeslust, ritterlicher Edelmuth sind die Grundfarben dieses Tongemäldes, in welchem der Chor, fortwährend an der Handlung Theil nehmend, so interessant, himmelweit verschieden von der gewöhnlichen Akkorden-Ausfüllungs-Manier welscher Komponisten, verschlungen ist. —

Das Terzett zwischen Röschen, Franz und Mephistopheles: „Ich kann nicht ruhn, ich kann nicht rasten, es treibt es zieht mich zu ihm hin!“ (A-moll) wo die Liebenden durch des letztern Zauberwort in einen magischen Schlummer versinken, ist ein ebenbürtiges Gegenstück zum Grab-Duett im Fidelio; meisterhaft konturirt die mystische Situation, und ohne kleinliche Tonmalerei das Rabengekrächze und Unugeheul erschütternd ausgedrückt.

(Fortsetzung folgt.)

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung des Berichts über die sechste Gastrolle.)

Am 20. Oktober. Euryanthe. Fräulein Sontag: Die Hauptrolle gleichen Namens.

2) Wie kommt der eingefleischte Teufel Eglantine in die innigste Verbindung mit Euryanthe? Sie wälzt die Verschuldung des Unheils selbst auf Adolar, indem sie sagt:

„Betrogner, wenn Dir meine Glut bewufst,
Wie legtest sorglos und vermessen
Die Schlange Du an der Geliebten Brust?
So hattest Du mein Fleh'n vergessen?
Vergessen meinen Todesschmerz?
Vergessen Deines Kaltsinns Hohn?
Vergessen meines Zornes Drohn?“

Adolar hatte also den Zorn und die Drohung eines Weibes vernommen, welche um Liebe gefleht hatte und zurückgestofsen war! Und diesem Weibe vertraute er seinen höchsten Schatz, seine Geliebte?!

3) Welche Bewandnifs hat es mit dem Ringe? Wir erfahren nur, dafs Adolars Schwester Emma den Geliebten Udo in der Schlacht verloren, den Tod aus gifterfülltem Ring getrunken, und dafs ihr Geist erschienen mit der Verkündung:

„Und ehe find' ich nicht den Frieden
Bis dieser Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Der Unschuld Thränen netzt im höchsten Leid,
Und Treu' dem Mörder Rettung beut für Mord!“

Wefshalb betet nun Euryanthe, welche an den Fluch glaubt, bei mitternächtlicher Weile in tiefer Gruft für Emma's Ruhe, da hierdurch doch die Verheifsung nicht in Erfüllung geht? Wefshalb aber ist der Besitz des Ringes und die Verkündung des Geistes ein tiefes Geheimnifs? Und wefshalb ist Euryanthe durch den vermeintlichen Bruch dieses Geheimnisses zugleich der Untreue überführt? Wenn sie aber für überführt erklärt wird, warum schweigt sie in der Stunde des Gerichts, warum legt sie das Bekenntnifs des gebrochenen Geheimnisses mit einer Beklommenheit ab, als wenn darin zugleich das Bekenntnifs der Untreue liege, zumal Adolar ihren engelreinen Unschuldsblicken Glauben verheifst?

Steht das Geheimnifs in gar keiner Verbindung mit dem Treueschwur, so ist Euryan-

the eine reine Märtyrin, und man begreift ihre Verschlossenheit nicht, existirt eine solche Verbindung, so erfährt das Publikum hiervon nichts.

Zu dieser Unklarheit kommt nun noch eine sich durch die ganze Oper ziehende Zufälligkeit der Begebenheiten. Niemand handelt, alle Personen werden durch zufällige Ereignisse getrieben. Zufällig ist das Friedensfest und die Veranlassung zu Lysiarts Ingrimm, zufällig die Entdeckung des Geheimnisses an Eglantine zur rechten Zeit, zufällig, dafs Lysiart hiervon Kunde bekömmt, zufällig erhält eine Schlange Euryanthe das Leben, zufällig findet sie der König, zufällig kommt Adolar zur rechten Zeit nach der Burg, um Eglantinens Geständnisse zu vernehmen. Man könnte es wahrhaftig auch für zufällig halten, dafs Euryanthe nicht zur rechten Zeit spricht.

Die Musik läfst den Hörer eben so ungewifs. In den ersten beiden Akten mit Ausnahme des heiteren, offenbar rossinirenden Finale im ersten Akte und der Minnegesänge, Trennung der Singstimmen untereinander und dieser wiederum vom Orchester, und im Orchester wieder der einzelnen Instrumente, und doch keine Sonderung der Karaktere; überall schwermüthige ahnungsvolle Melodieen und Akkorde, aber keine bestimmten Andeutungen, bis endlich der dritte Akt erst ein klareres Gemälde der Vorgänge giebt, welches aber auch das Vorhergegangene nicht erklärt.

Was kann unter solchen Umständen von den Sängern und Sängerinnen in Beziehung auf Karakterdarstellung erwartet werden? Man mufs für gelungen alles dasjenige erklären, was nicht absolut gegen die Regeln des Schönen und der Bühnenordnung ist.

Nach diesen Voranschickungen sind die Resultate unserer Ansicht diese:

Die Schwierigkeiten des Gesanges besiegend, ist

a) Fräulein Sontag ein Ideal anmuthiger Liebe und duldender Unschuld, jedoch zu schwach in der Wildnifsscene,
b) Mad. Schulz eine in dem gehässigen Karakter und in der höcht leidenschaftlich vorgeschriebenen Partie dennoch, wie so oft, extravagirende Eglantine,
c) Herr Bader ein durchaus ritterlicher und jugendlich voreiliger Adolar.

Hinter den Anforderungen des Komponisten technisch zurückbleibend, mufs

d) an Herrn Blume's Lysiart die Mäfsigung der Leidenschaft und
e) an Herrn Devrients König das Streben nach besonnener und würdiger Ruhe,

gelobt werden.

Die Chöre waren besser als im Opferfest, das Orchester tüchtig.

Specielleres behalten wir uns bis zur etwaigen Wiederholung der Oper vor.

Fräulein Sontag wurde gerufen.

Siebente Gastrolle.

Am 23. Oktober. Jean de Paris. Fräulein Sontag: Prinzessin von Navarra.

Unser Gast entsprach in dieser leichten, jedoch hie und da recht melodiösen französischen Operette allen Anfoderungen eines zierlich feinen, anmuthigen und liebreizenden Fräuleins. Die Heimlichkeit der halben Stimme war in denen Stellen sehr am Orte, wo sie selbst bereits au fait ist, der Prinz aber noch nicht. Mit welcher Beweglichkeit der Stimme Fräulein Sontag französische Arietten singt, ist bekannt. Ihre heutige Leistung schlofs sich den früheren in Rossinischen und Auberschen Opern würdig an. Besondere Feinheit und Kunstfertigkeit legte die Sängerin im Troubadour durch mehrfach angenehm variirte Schmückfiguren an den Tag. — Sie wurde nicht gerufen, wohl nur, weil man es ihrer unwürdig fand, sie wegen dieser gelungenen Rolle besonders auszuzeichnen.

Herr Bader war im Gesange ausgezeichnet. Er spielt den Prinzen spafshafter als Wild und Fischer, jedoch nach unserer Meinung mit weniger Glück als diese beiden Sänger. Der Prinz ist ein Humorist, wenn die Rolle aber angenehm und wahr gehalten werden soll, so mufs, scheint es, die Laune mehr in der ungezwungenen Durchführung des stolzen reichen Bürgers als in Anbringung bürgerlich spafshafter Gesten und Wortbetonung hervortreten. Fischer schien uns der wahre Johann aus Paris.

Herr Blume als Seneschal rechtfertigte neuerdings das über ihn als Bartolo Gesagte. Es hat dieser Künstler unverkennbar eine komische Ader, und es ist sehr Schade und der königlichen Bühne sehr unvortheilhaft, dafs er nicht ganz der komischen Oper überwiesen wird.

Fräulein Hoffmann machte als Olivier wieder einen ungünstigen Eindruck. Dieses junge Mädchen kann durchaus nicht Herrin ihrer Stimme und ihrer Mienen werden. Sanftmuth und feine Haltung sind ihr anscheinend noch fremde Begriffe, und bis zur Unterscheidung verschiedenartiger Rollen scheint sie auch noch nicht gediehen zu sein. Die erste Strophe des Troubadours sang sie largo. Das halbe Publikum machte, Dank sei es dem Herrn Dirigenten, ein süfses Schläfchen, aus dem erst Baders Töne in der zweiten Strophe erweckten.

Achte Gastrolle.

Am 25. Oktober. Wiederholung des unterbrochenen Opferfestes mit nochmaliger Aus-

lassung der Rollen des Pedrillo und der Balisa und mit der vorigen Besetzung.

Im Ganzen mufs auf den Bericht vom 10. d. M. verwiesen werden, den man jedoch nur nach Berichtigung der hauptsächlichen Druckfehler zu lesen bittet. Die Herren Blume und Devrient liefsen eben so viel wie damals, die Herren Rebenstein und Freund Alles, zu wünschen übrig und von Chören war fast gar nicht die Rede. Dagegen mufs gelobt werden:

1) dafs der Dirigent sorgfältiger und munterer war, und dafs die Schönheiten der Oper weniger durch Schleppen des Vortrages zerstört wurden,

2) dafs Madame Schulz, wenn gleich sie — wie immer — fremdartig accentuirte und undeutlich sprach, dennoch mehr in und bei ihrer Rolle war,

3) Dafs aus diesen Gründen viele Piecen schöner und wirksamer exekutirt wurden. — Besonders sprach der raschere Fortgang des Duetts:

„Wenn mir Dein Auge strahlt"

ungleich mehr und inniger an.

4) Endlich und hauptsächlich schien Fräulein Sontag im zweiten Finale mehr auf die Rolle einzugehen: sie war affektvoller, mehr von innerem Drange bewegt. Auch pafsten die fliegende Haare mehr für die Situation als der Lockenkopf.

Myrrha und Murney wurden gerufen und erschienen stumm Hand in Hand.

Neunte Gastrolle.

Am 27. Oktober. Wiederholung der Hochzeit des Figaro. Fräulein Sontag: Susanne.

Die erste Aufführung der Oper am 14ten war zugleich die erste des ganzen Operncyklus, welche als ein in sich abgerundetes Ganze anerkannt werden darf.

Das Orchester zeigte sich unter der Leitung des Herrn Kapellmeister Schneider frisch und rüstig, leicht beweglich und diskret. Es war bei und in der Oper, betrachtete sich nicht als ein selbstständiges Institut, und machte mit den Sängern gemeinschaftliche Sache. Auch diese unterstützten sich in ihren Bestrebungen gegenseitig, und so entstand eine auf der königl. Bühne jetzt so selten gewordene Harmonie der Darstellung, ohne welche selbst die gröfsten Talente stets sich nebeneinander erfolglos abmühen müssen, sobald das Publikum — wie man es von einem gebildeten Publikum immer erwarten sollte — nicht kömmt, um einzelne glänzende Erscheinungen zu bewundern, sondern um ein Kunstwerk zu geniefsen. Ein harmonisches Zusammenwirken aller Kräfte ist die Lösung der Feudamentalaufgabe einer Bühne und wo diese Lösung zum heiligen unverbrüchlichen Gesetze geworden ist, da ist ein lohnender Erfolg für alle Interessen sicher begründet. Nur wo das Talent feste Wurzel fassen kann, vermag es sich mit Freiheit zu entwickeln; nur wo auf Unterstützung von Aufsen zu rechnen ist, wird der Einzelne seine Anstrengung der Mühe werth erachten; der Erfolg des Einen wird den Anderen zu vermehrter Bemühung anfeuern; und das erste Gelingen einer Gesammtaufgabe wird eben so günstige Einflüsse auf die hierdurch belohnten Künstler wie auf das Publikum äufsern, dessen Masse überhaupt am empfänglichsten für Totaleindrücke ist, während die Gebildetern erst dann sich befriedigt erklären können, wenn die Intentionen des Dichters und Komponisten in einer getreuen Darstellung ihres ganzen Kunstwerkes sich klar und verständlich offenbaren.

Wefshalb sind die im königstädter Theater con furore aufgenommenen Opern (der Schnee und die weifse Dame) auf der königl. Bühne so lau behandelt worden? Wefshalb füllen die Spontinischen Opern das grofse Opernhaus? Und wefshalb ist dasselbe Haus bei der Aufführung der früher enthusiatisch geliebten Gluckschen Opern minder besucht?

Obgleich die königliche Oper jetzt qualitativ schwächer besetzt ist, als irgend eine andere fürstliche Opernbühne, so ist sie doch immer noch im Stande, bei tüchtiger Anstrengung und unter energischer Leitung grofse Massenstücke — wenn nicht in allen einzelnen Parthieen vorzüglich, doch der Vorschrift des Komponisten gemäfs — zu produziren; aber mit tadelnswerther Einseitigkeit werden diesen wenigen Opern alle Kräfte geopfert und alle andern Meisterwerke vernachlässigt, da man es nicht mehr als den obersten Grundsatz anerkennt, von allen Seiten treu und fleifsig den Anfoderungen derjenigen Meister nachzustreben, deren lebendigen und unmittelbaren Tadel und Zorn man nicht mehr zu fürchten hat. Immer mehr hatte dieses Unwesen um sich gegriffen, und so weit schon war es gekommen, dafs man ohne Uebertreibung die königliche Oper die Fünfopernbühne nennen durfte. Die früher in diesen Berichten erwähnten Darstellungen anderer ehemals glänzend exekutirter Opern hatten aufs Neue einen schlagenden traurigen Beweis geliefert, wie arg die Erschlaffung war, da man sich — voraussetzlich bei dem besten Willen — durch die That aufser Stande erklärte, einen lieben und ausgezeichneten Gast würdig zu unterstützen.

Desto erfreulicher ist es, anerkennen zu dürfen, dafs mit der Darstellung des Figaro wiederum ein grofser Schritt vorwärts gemacht ist. Wir wünschen der General-Intendantur und Musik-Direktion hierzu von ganzem Herzen Glück, aber auch Beharrlichkeit

und Ausdauer. Wir haben am Schlusse des Berichts in No. 43 dieser Zeitung die Verheifsung gegeben, dafs, auf die bisherige Weise gehandhabt, die königliche Oper nicht fortbestehen könne. Man könnte dies so mifsverstanden haben, dafs sie überhaupt zu existiren aufhören werde. Das steht nun freilich nicht zu befürchten, so lange des Königs Majestät alle für nöthig gehaltenen Zuschüsse zu bewilligen die Gnade haben wird. Denn so lange man eine Erschöpfung der Kasse nicht zu befürchten hat, wird man durch neue glänzende Dekorationen und Kostüme, und dann wieder durch die Gastvorstellungen theuer bezahlter Künstler von Zeit zu Zeit die Neugier des Publikums zu reizen wissen. Auch wird man zu dem Mittel erhöhter Preise seine Zuflucht nehmen können, und hierdurch eine Menge Eiteler anlocken, welche lieber öffentlich in Gold als in Silber bezahlen mögen. Allein alle diese Kunstgriffe werden nicht im Stande sein, dem immer mehr um sich greifenden und endlich allgemein werdenden Urtheile vorzubeugen, dafs die königliche Opernbühne als Kunstinstitut Banqueroute gemacht habe, und dafs man, um eine gute Oper zu hören, anders wohin gehen müsse. Und ist erst der gröfsere Theil des Publikums zu dieser Ueberzeugung gelangt, dann wird man auch allgemeiner einzelnen Lockungen der Neugier und Eitelkeit widerstehen, und die Gleichgültigkeit gegen die schwachen Leistungen der Bühne wird zuletzt in ein ungünstiges positives Gefühl, nämlich in Aerger über die Vernachlässigung der Pflichten gegen das theure Ich des Publici übergehen. Von einem lauteren Sinne für dramatische Musik wird dann endlich in der Residenz nichts mehr anzutreffen sein. Denn man wird sich blofs defshalb nach der Königsstadt wenden, weil man dort wenigstens das minder Schlechte findet, und wie leicht wird sich dann auf der transspreanischen Bühne der Irrthum erzeugen, dafs der Zulauf der Menge ein Beweis für die Erfüllung ihrer Pflichten sei. Wie wahrscheinlich ist es, dafs dann dieser Irrthum auch der Direktion jener Bühne den freien Blick in das Gebiet der wahren Kunst verdunkeln werde, da auch dort bei allen Vorzügen der Opernaufführungen der richtige Weg zu sichern Resultaten noch nicht gefunden zu sein scheint.

Also von Herzen Glück auf den Weg! Doch endlich zu Figaro.

Mit Lenzes Anmuth schmückte sich die Erde,
In Blüthenpracht erprangten Wald und Wiese,
Der Düfte Balsam strömte durch die Auen,
Es gaukelten der Silberwellen Tänze,
Der Sonne Strahl erwärmte sanft den Aether,
Zephyre wehten her aus holdem Westen,
Es dehnte sich das Herz im Menschenbusen,
Und der Geschöpfe Tausende erwachten
Zum frohen frischbewegten Leben:
Da schwoll auch Dir die tieferfüllte Brust,
O, Mozart, Geist aus höheren Gefilden,
Und Inbrunstvoll umarmtest Du den Genius,
Der liebend Dir aus Deinem Heimathlande
Gefolgt in diese Endlichkeit;
Da ward der Geist entbunden jeder Fessel,
Und eine Frühlingshymne stieg empor zur Gottheit.
Es war Dein Figaro.
Ein Zephyr jagt der fröhliche Geselle
Durch Garten-, Hain- und Wiesen-Düfte
Ihr nach, der minnegaukelnden Susanne.
Des Witzes Schwingen tragen über Berg und Klüfte
Ihn glücklich fort, und immer sinkt er wieder,
Gebannt in ihrer Anmuth Zauberkreise,
Ans Herz der liebekosenden Sylphide,
Dem Wogen ihrer Perlentöne lauschend,
Von ihren Lippen Rosenküsse trinkend,
Erglühend tief in seeliger Umarmung.

1) Susanne (Fräulein Sontag) anmuthig-eitel, zärtlich-hold, jungfräulich-listig, keusch-intrigant. Vortrefflich!

2) Figaro (Hr. Devrient) jovial, verliebt, eifersüchtig, muthig, verschmitzt. Einer Susanne-Sontag würdig.

3) Graf Almaviva (Hr. Blume) stattlich, stolz, Treue fodernd, untreu, verführerisch. Brav!

4) Gräfin (Mad. Schulz) Schmerzbewegt, treu, weibhaft unbesonnen, Argwohn erregend, Flammenschürend. Gut!

5) Page (Fräulein Hoffmann) pagenhaft.
6) Basil (Hr. Schneider) niederträchtig.
7) Marzelline (Mad. Dötsch)
8) Dr. Bartolo (Hr. Busolt)
9) Antonio (Hr. Leidel)
10) Gänsekopf (Hr. Wiehl)

} ausfüllend.

Nichts schlecht. Wenig mittelmäfsig. Vieles sehr gut. Vortrefflich:

a) Duett: „Fünf, zehn, zwanzig," durch Susannens Anmuth und Figaro's Feuer,
b) Arie der Gräfin: „Heilge Quelle" durch den Ausdruck tiefen Schmerzes und treuer Liebe,
c) Terzett: „Nun, nun, wirds bald geschehen." (Graf, Gräfin, Susanne) und
d) Finale: „Komm heraus, verworfner Knabe!" (dieselben, dann Page, Figaro und Antonio).
beides durch das tüchtige Ineinandergreifen und die reine, verständliche Stimmführung Susanne's, der Gräfin und Figaro's.

Hinreifsend schön:

e) Duett: „So lang' hab' ich geschmachtet" durch die unübertreffliche züchtige Feinheit Susanne's und die zärtliche Glut des Grafen,
f) Duett: „Wenn die sanften Abendlüfte" (der Gräfin und Susanne) durch richtiges Tempo, gehörige Beobachtung der Vor-

schrift, gleichmäfsiges Anschwellen der Töne und inniges Verschmelzen beider Stimmen,

g) Arie der Susanne: „O, säume länger nicht," welche ein klarer Spiegel-Abglanz eines reinen zärtlich liebenden Gemüthes genannt werden kann.

Da capo wurden begehrt und gesungen, das Duett: „Wie lang' hab' ich geschmachtet" und Figaro's Arie: „Dort vergifs leises Flehn, süfses Wimmern."

Die Wiederholung der Oper am 27sten stand der ersten Vorstellung in keiner Beziehung nach. Wenn es indessen dem Referenten nicht möglich gewesen ist, neben dem Anerkenntnifs einer gelungenen Gesammtaufführung und so vieles Vortrefflichen hier und da kleinlich zu kritteln, so hat er diesmal doch die Verpflichtung, folgende Fragen aufzuwerfen:

1) Würde Fräulein Sontag ihrem Ideale nicht noch mehr entsprechen, wenn sie ihre liebenswürdige Natürlichkeit nicht zuweilen mit einer gewissen — wir wollen einmal sagen, französischen Studirtheit — verbrämte?
2) Würde der Graf sich nicht noch stattlicher ausnehmen, wenn die Liebe zu Susanne weniger als eigentliche Untreue und mehr als die Spielerei eines vornehmen Mannes hervorträte?
3) Würde das Ganze nicht gewinnen, wenn die einzige Tenorpartie des Basil einem Tenoristen vom Fache übertragen würde?
4) Könnte die Gräfin nicht einmal während der ganzen Oper so recht in ihrer Rolle bleiben?
5) Entsprechen die vielen Verzierungen in der Arie: „O, säume länger nicht" wohl ganz der rein gemüthlichen Stimmung Susanne's?
6) Ist es wohl recht, dafs die Arie: „Doch vergifs leises Flehn, süfses Wimmern" in D-dur gesungen wird?
7) Könnte die nachträglich komponirte reizende Arie: „Al desio de chi t'adora" nicht noch eingelegt werden?

Nachträglich ist zu erwähnen, dafs Fräulein Sontag beide Male gerufen wurde.

Zehnte Gastrolle.

Am 29. Oktober. Othello. Fräulein Sontag: Desdemona.

(Der Bericht bleibt bis nach Wiederholung dieser Oper ausgesetzt.)

Eilfte Gastrolle.

Am 31. Oktober. Wiederholung des Barbier von Sevilla.

Wir dürfen uns diesmal lediglich auf den vorigen Bericht über diese Oper beziehen.

(Forsetzung folgt.)

Romberg.

Berlin, den 1. November 1827.

Die Quartettunterhaltungen des Herrn Kapellmeisters Bernhard Romberg haben heute zur Freude der Musikfreunde ihren Anfang genommen. In einem Quartett, Variationen und einer Fantasie (norwegisches Landleben malend) entwickelte der Unternehmer die Kunst des Vortrags, die ihm so ausgebreiteten und so verdienten Ruhm durch ganz Europa erworben hat. Er und der erste Violinist, Herr Eduard Ritz fanden Gelegenheit, sich in der Exekution auszuzeichnen; die andern Theilnehmer waren in den diesmal gewählten Kompositionen weniger begünstigt, versäumten aber an ihrer Leistung nichts. Herr Greulich trug ein Quartett von Hummel vor.

Der einzige Wunsch, der nicht unbefriedigt bleiben möge, ist, dafs es dem Unternehmer gefallen möge, seine Kunst auch in den Tongedichten Beethovens und anderer Komponisten, die dieser Auszeichnung werth sind, zu zeigen. M.

---

5. Allerlei.

Etymologie des Wortes Fuge.

Wie kommt man denn darauf, das Wort Fuge aus dem Lateinischen von fugare*) (weil eine Stimme die andre jage) oder fugere (weil eine Stimme die andre fliehe) abzuleiten? Die Stimmen fliehen ja aber nicht und jagen sich nicht in der Fuge, sondern versammeln und fügen sich zu einander. Und eben, weil sie sich in einander fügen, weil das Thema in jeder Stimme in die Gegenharmonie der andern Stimmen fest eingefugt ist, mögen wir Deutschen die Kompositionsart eine Fuge genannt haben; wogegen man Kompositionen anderer Weise Fugaten (von fugare) bisweilen auch Fugenden (von fugere) oder endlich als negativ bezeichneter Gegensatz von Fug' Unfug' heifsen könnte. S. P. Q. R.

Ehrenbezeigung.

Herr Kapellmeister Friedrich Schneider in Dessau ist von der königlich schwedischen Akademie der Musik zu Stockholm unter der schmeichelhaftesten Anerkennung seiner Verdienste als Theoretiker und Tonsetzer (mit namentlicher Erwähnung seiner Messe und seines Oratoriums „das Weltgericht") zum auswärtigen Mitglied ernannt worden. — Wir freuen uns der Ehre des verdienten Mannes. Die Red.

*) So unter andern Marpurg, Abhandl. v. d. Fuge Th. 1. S. 17., Albrechtsberger (sämmtliche Schriften von Seyfried herausgegeben,) Th. 2. S. 204. §, 24.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 14. November — Nro. 46. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die verschiedene Form gröfserer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung, vom Musikdirektor Heinrich Birnbach.

(Fortsetzung, welche die zweite Form eines Tonstücks in der harten Tonart enthält.)

(Schlufs.)

Wollte man in dem zweiten Theil eines solchen Tonstücks die Modulation so einrichten, dafs der Hauptgang derselben nach der Dominante der Ober-Dominante sich wendete, um die Dominante der Haupttonart, welche im ersten Theile zu bezeichnen übergangen ward, jetzt zu bezeichnen: so würde dies zwar dem Plan einer solchen Form, aber nicht dem ganzen Zweck dieses Tonstücks angemessen sein, weil die Ober-Dominante der Haupttonart ohnehin noch zweimal, am Ende des zweiten, und in der Mitte des dritten Theils, berührt werden mufs.

Aus diesem Grunde würde es am angemessensten sein, den zweiten Theil nach derjenigen Form hinzuschreiben, welche ich als eine zweite Art eines Mittelsatzes, dessen sich die Tonsetzer bedient haben, bereits in meiner frühern Abhandlung über die Form der Tonstücke mitgetheilt habe. Da dieselbe indefs bei dieser Form von der bereits aufgestellten dennoch abweicht, so finde ich mich veranlafst, die Art und Weise, wie der zweite Theil eines solchen Tonstücks bearbeitet und dessen innere modulatorische Einrichtungen getroffen sein sollen, hier aufzustellen.

Es steht dem Komponisten frei, denselben entweder in der Tonart anzufangen, worin der erste endet, oder zu Anfange desselben eine fremde Tonart zu wählen, wenn nur die Art und Weise, nach derselben hinzumoduliren, nicht übergangen worden ist. Geschieht dieser Anfang mit einem ruhigen Satze, so folgt nach demselben eine Modulation; ist das Gehör im ersten Theile hinlänglich befriedigt worden, so bleibt der ruhige Satz weg, und man fängt sogleich mit einer Modulation an.

Weil der zweite Theil eines Tonstücks aber gerade der Ort ist, in welchem die Gedanken des ersten Theils durch Modulationen und Bearbeitung der in Tonstücke vorhandenen Figuren oder Sätze ausgedehnt werden müssen: so können in dieser Modulation mit Ausnahme der Unter-Mediante, die schon im ersten Theile berührt ist, alle der Haupttonart verwandte, wie auch fremde Tonarten im Durchgange berührt werden; zuletzt wendet sie sich nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante, (d. h. wenn ein Stück in C-dur geschrieben worden ist, nach der Dominante von E-moll), um die Ober-Mediante (E-moll) zu bezeichnen, und irgend einen, im Stück vorhandenen Gedanken darin anzufangen. Nach Beendigung des Gedankens, welcher, wie ich bereits in meiner frühern Abhandlung erklärt habe, aus dem Tonstücke gewählt wird, mufs sich die Modulation in möglicher Kürze nach der Ober-Dominante der Haupttonart wenden, auf welcher entweder ein Orgelpunkt, oder nur eine kurze Einleitung gemacht wird, worauf der wiederkehrende Anfang des Tonstücks pafst, und womit der dritte Theil des Stücks seinen Anfang nimmt.

Will jedoch der Komponist nicht nach

der hier angegebenen Art den zweiten Theil eines Tonstücks verfertigen, so bleibt ihm nur noch übrig, diejenige Form eines Mittelsatzes zu wählen, welche ich bereits in meiner frühern Abhandlung, als eine dritte Art aufgestellt habe — oder diejenige, welche in das Tonstück einer weichen Tonart gehört, von welcher ich jedoch erst bei der Abhandlung über die Mollform reden werde.

Weil Beethoven den zweiten Theil seines Tonstücks ganz nach der Art abgefafst hat, welche mehr in die Mollform gehört, so werde ich bei der Abhandlung derselben noch einmal dieser Komposition gedenken, und auseinandersetzen, auf welche Weise die Komponisten die Form der einzelnen Theile vermischt angewendet haben.

Ries schrieb in seinem Werke einen Mittelsatz, welcher zu dieser Form gehört, und als Belag hier gelte. Er fängt mit einer Fortsetzung der zum wiederkehrenden Anfang des Stücks vorhandenen Einleitung an, und geht in den ersten 4 Takten damit nach D-moll. Dieselbe wird indefs noch ausgeführt, und mit ihr bewegt sich die Modulation durch mehrere fremde Tonarten nach G-moll hin. In dieser Tonart verweilt der Komponist, um sie völlig zu bezeichnen, geht aber alsdann mit den letzten Figuren eines im Stück vorhandenen Zwischensatzes durch mehrere fremde Tonarten, in welchen nur Trugschlüsse gemacht werden, weil der Komponist nicht beabsichtigt, irgend eine in das Gehör zu prägen. Mit diesen Figuren, welche theilweise nur zur Hälfte ausgeübt und durch alle Stimmen vertheilt werden, modulirt der Komponist nun noch so lange in fremden Tonarten, bis es ihm der rechte Ort scheint, auf eine zweckmäfsige Art wieder die der Haupttonart nächstverwandten Tonarten zu berühren, und endlich am Schlufs der Modulation nach derjenigen Tonart hinzugehen, in welcher der Form zufolge ein Hauptsatz des Tonstücks wiederholt werden mufs. Und so läfst der Komponist den zweiten Gedanken des Tonstücks in der Tonart der Ober-Mediante, und zwar in E-dur, durch die ersten 4 Takte hören, und bringt denselben in den folgenden 4 Takten in E-moll; worauf noch eine kurze Passage folgt, in welcher die nächstverwandten Tonarten der Unter-Mediante berührt werden, die aber nicht völlig in der Tonart endigt, worin sie anfängt, sondern statt der Schlufsnote sogleich die Dominante der Haupttonart ergreift, worauf die Einleitung gemacht wird, welche den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeiführt.

Damit beginnt der dritte Theil eines Tonstücks, welchen ich der Form nach zu erläutern habe, bevor ich in der Beleuchtung der hier angeführten Tonstücke weiter gehe.

Das erste Thema oder der erste Satz, wie auch die darauf folgende Passage werden, so lange das Tonstück im Haupttone verweilt, wiederholt. Alsdann mufs der Komponist in der darauf kommenden Modulation durch die Unter-Dominante der Haupttonart nach der Ober-Dominante derselben hinmoduliren, um diejenige Halbkadenz zu machen, welche im ersten Theile vor dem zweiten Thema auf der Dominante der Unter-Mediante statt fand. Sollte aber die Unterdominante im zweiten Theil wohl ein oder gar zweimal berührt worden sein, so mufs entweder der Komponist durch beliebige fremde Tonarten von der Haupttonart aus nach der Ober-Dominante, oder nur den geraden Weg von der Haupttonart aus, hingehen. Nach der Halbkadenz, welche hier statt findet, folgt der zweite Gedanke, der im ersten Theil in der Unter-Mediante, nämlich in A-moll war, nun im dritten Theil des Stücks in der Haupttonart, d. h. in C-dur.

Erst jetzt wird man einsehen, warum der zweite Gedanke so eingerichtet sein mufs, dafs er (weil er im ersten Theil in A-moll ausgeübt wurde, und im dritten Theile in C-dur ausgeübt werden soll), sowohl in einer weichen, als harten Tonart ausgeübt werden kann.

Jst nun der zweite Gedanke in der Haupttonart wiederholt worden, so folgt darauf dieselbe Passage und Koda, (nämlich in C-dur), welche im ersten Theil in der Tonart der Untermediante war. Auch sie müssen so abgefafst sein, dafs sie in der harten und weichen Tonart ausgeübt werden können. Viele Ton-

setzer bringen nach der Koda noch einmal diejenigen Gedanken vor, welche sie für wichtig befinden, wieder zurückgerufen zu werden.

Soviel wäre über die zweite Form eines Tonstücks zu sagen, worauf ich als Belag dessen den dritten Theil der vorerwähnten Tonwerke fortfahre auseinanderzusetzen:

Beethoven geht, nachdem er den ersten Satz des Tonstücks und die darauf kommende Passage mit einigen Veränderungen wiederholt hat, um das in dem ersten Theile in dem Satze Karakteristische auch hier beizubehalten, durch C-moll nach dessen Ober-Dominante, und macht auf derselben, die im ersten Theile des Stücks stattfindende Halbkadenz. Dagegen geht Ries nach der Wiederholung des ersten Thema's auch nur durch die nächstverwandten Tonarten nach C-moll, und wiederholt die lange Passage in dieser Tonart, welche am Anfange des Tonstücks in A-moll statt fand, worauf er das zweite Thema, jedoch ohne vorher eine Halbkadenz zu machen, in C-dur anfängt; dagegen Beethoven nach derselben den zweiten Gedanken in C-dur folgen läfst, welcher am Schlufse durch As-dur geht und in E-moll endet; woraus wir sehen, dafs Beethoven die Form wohl gekannt, aber den zweiten Gedanken nicht ohne Grund im ersten Theile des Stücks in A-dur angefangen habe. Beide bringen hierauf in der Haupttonart die nach dem zweiten Thema statt findende Passage; die des Beethoven steht mit dem darauf kommenden Schlufssatze jetzt in Verbindung, und die von Ries endet mit einem Triller, welcher mehrmals wiederholt wird, womit zuletzt das ganze Tongewebe in C-moll schliefst; worauf indefs die Modulation noch durch die nächstverwandten Tonarten fortgesetzt wird, welche zuletzt wieder nach der Haupttonart, C-dur, zurückgeht, worin der Komponist noch eine Koda folgen läfst, in welcher die im Tonstück vorhandenen Hauptgedanken wiederholt werden. — Beethoven bringt nach dem Schlufssatz der Passage in der Haupttonart noch mehrere nacheinanderfolgende Sätze, in welchen die Figur des Hauptthema's mit der am Anfange des Stücks stattfindenden Triolenpassage übereinander gestellt worden ist. Dieses Tongewebe endigt mit einem langen Triller, auf welchen nur noch ein kurzer Satz in der Haupttonart erfolgt, womit dann das Tonstück schliefst. Beide Komponisten haben, wie man aus der Zusammenstellung dieser Tonwerke sieht, nicht unterlassen, die in dem Tonstücke vorhandenen Gedanken theils neben einander, theils in den verschiedenen Stimmen über einander zu stellen, und sie noch einmal dem angemessenen Zweck zufolge zu wiederholen.

Auch in den Werken älterer Komponisten habe ich diese Form eines Tonstückes öfters gefunden, glaube aber zum Belag meines Aufsatzes genug gethan zu haben, indem ich nur jene beiden, von anerkannten Meistern verfertigten Tonstücke anführte, und theile noch einige Bemerkungen in Beziehung auf beide Formen mit, welche hier am rechten Orte stehen werden.

Wir wissen, dafs in einem Tonstück nur die der Haupttonart nächstverwandten, sowohl im Periodenbau als auch in der Einrichtung der im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen bezeichnet werden müssen, und haben dem zufolge gefunden, dafs, nach der ersten Form eines Tonstücks a) in dem ersten Theil, aufser der Haupttonart, die Ober-Dominante, b) im zweiten Theile oder Mittelsatz die Ober-Mediante und Unter-Mediante, und endlich c) im dritten Theile die Unter- und Ober-Dominante und Tonika hauptsächlich bezeichnet worden ist; dafs also die Hauptperioden eines Stücks, abgesehn von den in einem Stück ausnahmsweise vorkommenden Modulationen, nur immer auf den hier genannten Tonarten statt finden dürfen. Dies haben wir, der ersten Form zufolge, nach welcher ein Tonstück bearbeitet und beschrieben worden, gesehen.

In der zweiten Form, nach welcher ein Tonstück in der harten Tonart geschrieben werden kann, finden wir, dafs a) im ersten Theile desselben aufser der Tonika oder Haupttonart die Ober- und Unter-Mediante derselben, b) im zweiten Theile nach Beschaffenheit und Umständen nur immer die Haupt-

tonart nächstverwandte Tonarten, der Form zufolge die Ober-Mediante und auch die Ober-Dominante, und c) im dritten Theil nur die Tonika, Unter- und Ober-Dominante hauptsächlich bezeichnet wird. Nun fragt sichs, da in dem Periodenbau eines Tonstücks und in den Endpunkten der darin vorkommenden Modulation, die der Haupttonart nur nächstverwandten Tonarten, nämlich Ober- und Unter-Dominante und Ober- und Unter-Mediante zu berühren verstattet wird: „ob noch eine dritte Form aufser den hier angeführten zwei Formen zulässig sei oder nicht, und wenn noch eine dritte zugelassen werden könnte, wie und auf welche Weise der Tonsetzer die Modulation und deren Endpunkte in Verlauf eines Tonstücks einzurichten habe, nachdem bereits in den ersten zwei Formen nicht nur schon alles erschöpft ist, sondern auch die Hauptperioden sich nur in den nächstverwandten Tonarten der Haupttonart (aufser der Unter-Dominante) endigen dürfen."

Worauf ich antworte: dafs, wenn eine dritte Form statt findet, in dem ersten Theile derselben die Modulation sich nach Ober-Dominante der Ober-Mediante, d. h. wenn das Stück in C-dur geschreiben ist, sich nach H-dur wenden mufs, um den zweiten Gedanken des Tonstück in E-moll anzufangen, und den ersten Theil in dieser Tonart, nämlich in der Ober-Mediante der Haupttonart zu enden. Im zweiten Theile eines solchen Tonstücks würde freilich die Unter-Mediante der Haupttonart hauptsächlich bezeichnet, und der Mittelsatz nach der Art abgefafst werden müssen, welche ich als die erste angegeben habe. Der dritte Theil dieses Stücks würde auch nach der ersten Form abgefafst werden müssen.

Und in dieser Form hat Hummel das erste Stück seines Trios in E-dur, Opus 83 in Leipzig bei Peters, für Klavier, Violine und Violonzell, geschrieben. In dieser Komposition nämlich, welche in E-dur anfängt, modulirt Hummel nach dem Thema in die Dominante von Gis-moll, d. h. nach Dis-dur, und bedient sich bei dieser Modulation, indem er statt Dis-dur, Es-dur nimmt, einer enharmonischen Verwechselung, um den zweiten Gedanken nach der Halbkadenz, anstatt in Gis-dur, in As-dur anzufangen, welches der Form zufolge eigentlich in Gis-moll hätte sein müssen. Der Gedanke selbst, wie die darauf kommende Passage, welche in As-dur folgt, und die Koda bleibt in der Tonart, mit welcher dann der erste Theil des Stück in As-dur (welche Tonart hier als Ober-Mediante der Haupttonart angesehen ist) endet. Im zweiten Theile des Stücks wird die Unter-Mediante der Haupttonart gleich am Anfange, und später die Unter-Dominante bezeichnet. Die Modulation indefs geht durch mehrere, theils der Haupttonart verwandte theils auch fremde Tonarten, nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante, d. h. nach der Dominante von Gis-moll, leitet alsbald wieder in die Haupttonart ein, in welcher der wiederkehrende Anfang des Stücks erfolgt.

Der dritte Theil, welcher mit der Koda nach der Passage alsdald endet, ist nach der ersten Form abgefafst. Darum wäre hier weiter nichts mehr insbesondere zu sagen, aber nur noch zu bemerken, dafs diese dritte Form, nach welcher dies Tonstück verfertigt ist, eigentlich mehr in die Molltonart gehört; und weil sie vielleicht aufser diesem Tonstück in wenigen oder gar keinen weiter zu finden ist, so scheint sie der hier angegebenen Ursache willen noch nicht des eigentlichen Bürgerrechts theilhaftig geworden zu sein. Und so habe ich ihrer nur gedacht, um dem Vorwurfe der Unvollständigkeit aus dem Wege zu gehen.

Dagegen bemerke ich, dafs angehende Tonsetzer wohlthun werden, sich mit den ersten beiden Formen so lange zu beschäftigen, bis sie nicht nnr darin, Tonstücke zu verfertigen, eine bedeutende Gewandtheit und Sicherheit erworben, sondern auch bis sie das Glück haben, als Komponisten anerkannt zu sein, ehe sie zu der dritten Form schreiten.

Aus diesem Allen glaube ich hinlänglich bewiesen zu haben, dafs es den verschiedenen Formen zufolge, nach denen ein Tonstück be-

werden kann, dennoch mehrere Gattungen derselben giebt, welche, wie ich in der Einleitung meines Aufsatzes sagte, nur unter eine Rubrik aufgenommen werden können. In der nächsten Fortsetzung werde ich über die Form des ersten Stücks einer Sonate u. s. w. in der weichen Tonart abhandeln.

3. Beurtheilungen.

Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet. Elegischer Gesang für 4 Singstimmen und Quartett oder Pianoforte, von Beethoven. 118. Werk. Wien bei Haslinger. Partitur, Gesang und Begleitungsstimmen 20 Sgr.

Aus Beethovens letzten Tongedichten spricht bisweilen eine so zarte, innige, verklärende Rührung, dafs man versucht ist, ein Vorgefühl baldiger Abberufung daraus zu vernehmen; es sind Träume und Ahnungen, die über die Saiten, wie bald über die Erde hinschweben, mit leisem Hauch — ob der Sehnsucht oder des Scheidens Seufzer? — ihren Klang weckend und mit ihm dahin schwindend. Wie so ganz von frühern Fantasien verschieden! — Kein Tonkünstler hat dergleichen gegeben; denn keiner wurde so von der Welt immer mehr losgebunden, von Liebe und Hafs, Bewunderung und Kälte der Gesellschaft so mehr und mehr geschieden und in sich verschlossen, als Er, der gottbeseligte Einsiedler.

In diese Region seines Schaffens und Lebens (was dasselbe ist) gehört auch der oben angekündigte Gesang, den sich doch ja kein fühlender Freund der Tonkunst länger vorenthalte. Man mufs sich in den träumerischen Dehnungen der Klänge selbst mit verlieren, um die Seelensprache des Sängers zu verstehen.

Marx.

4. Berichte.

Verlorene Liebe, oder die deutschen Komponisten in Paris.

Berlin, den 9. November 1827.

Da das königstädter Theater heute eine neue aus Paris gekommene Oper, Marie oder verborgene Liebe von Herold, aufführte, so ging ich pflichtmäfsig hin und schlief ein.

Ich mufs aber den rechten Eingang verfehlt haben; denn unversehens fand ich mich zwischen den Koulissen und ward eines lebhaften Gespräches Zeuge, das eine Koulisse weiter zwei mir Unsichtbare französisch führten, sonderbar in feinem und doch fremd, wie veraltet klingendem Dialekt. „Monseigneur (versicherte eine jugendliche, lebhafte Stimme) Monseigneur können Sich nicht einbilden den Succes, den dieser Deutsche davon getragen; selbst Gretry, der in der Generalprobe unpäfslich geworden, hat dergleichen nicht erlebt.“ „Ist er gerufen worden?“ (fragte jener nun im schroffen Tone der Ungunst) mit Eklat?“

Der Jüngere. Was wollen Sie sagen? gerufen? War denn das eine Oper, eine Belustigung der eleganten Welt? Das ganze Parterre war extasirt, man vergafs die Oper, sich selbst; o Sie hätten sie sehen sollen, unsere Franzosen, die allein wissen, was noblesse des sentiments ist — mitgespielt, auf Ehre, hat das ganze Haus! Nun, da ist eine Arie des Achilles, wo er wie ein wahrer französischer Chevalier für seine Prinzessin den Degen zieht

Calcas, d'un trait mortél blessé —

Auf einmal ein Geräusch, ein Blitz, alle unsere Gensdarmenoffiziere, in einer unwillkührlichen Bewegung haben sie die Degen herausgerissen, wie so viel Soldaten des myrmidonischen Prinzen. O unsere Franzosen! Es giebt nur eine Nation für Noblesse und Kunst!

Der Aeltere. Pah, Extravaganz! Er hat kein einziges touchantes Motiv. Der König zieht die Italiener vor.

D. J. Ich habe die Ehre Ihnen zu sagen, dafs die Königin ihn distinguirt; erst gestern —

D. A. Ah, l'Autrichienne! Ihr Landsmann — sie wird nie Französin werden — überall Begünstigung der Fremden, die sich um sie drängen, überall —

D. J. Monseigneur werden mir verzeihen, wenn ich die Ehre habe Sie zu versichern, dafs Monsieur Gluck weit entfernt ist, zu antichambriren. Er geht mit den distinguirtesten Personen um, als verständ' er's besser und sie hätten nichts zu sagen. Er bekümmert sich um nichts. Noch in der Probe vorgestern kommt Vestris mit der Ordonance, dafs der König wünsche, bei dem Triumphzug der Iphigenia ein Divertissement von Vestris eingelegt zu sehen. Gluck — il le refuse!

D. A. Aber wäre er so unklug, die Vorliebe des Publikums, den Succes der eigenen Oper zu vergessen?

D. J. So reden ihm (ich war Augenzeuge) alle Direktoren, der Kammerherr selbst zu. Das Publikum? der König? — ruft Gluck erhitzt — wissen sie, was zur Oper gehört?

Man will mit diesen Kindereien die Handlung unterbrechen? Sie sollen fortgerissen werden!

D. A. Die Arroganz!

D. J. Eh mais, moi, le dieu de la danse! wirft Vestris, ganz in Hitze, dazwischen! Wohl, so tanzen Sie im Himmel, aber nicht in meiner Oper, wenn ich nicht will!

D. A. Und setzt es durch?

D. J. Und setzt es durch!

D. A. Ah — le bon-motiste! Er rechnet auf die Pardonnirung der Königin, er fleht sie an —

D. J. O, nicht das, spricht er nicht auch mit ihr, wie noch Niemand mit einer Prinzessin? Das ist es, was ihn unwiderstehlich macht; er vergifst sie und sich um seine Oper. Auch die Aktrizen hassen ihn einigemal und hören ihm doch folgsam zu. Vernehmen Sie?" —

Auf dem wenig erhellten Theater sah ich jetzt in heftiger Bewegung Gluck mit einer Sängerin. Auch sie sprachen von der gestrigen ersten Aufführung der Iphigenia in Aulis. „Hinweg diese Ausbrüche der Leidenschaft, Madonna! sie gehören nicht dahin. Was, bei allen Göttern! ist Klytemnästra eine liebekranke Italienerin? Sagen Sie mir nichts von dem Beifall! Weifs die Menge, was sie will? Sie sind werth, sich darüber zu erheben. Was da! Wissen Sie was in der Scene liegt? Sie tragen das Geschick der Atriden und den alten Hafs der Göttin! Jesu Maria, was wollen Sie da mit Ihren Zärtlichkeiten und Süfsigkeiten? Kommen Sie her, ich will es Ihnen sagen. Sie sind — Klytemnästra ist angelangt mit der Tochter. Der Gemahl, der göttergleich verehrte, wie Zeus von Juno geliebte, hat sie getäuscht, verrathen, bedroht das eigne Blut; die kraftgeborne, hoheitvolle, geliebte Tochter soll dem Ehrgeiz, dem gierigen Messer des Kalchas geopfert werden. Und das alles bricht unerwartet herein in den berauschenden Triumph der königlichen Mutter. Fühlen Sie das, Madonna? Fassen Sie es; jetzt entfernt sich Iphigenia und bangt für das Leben der Mutter, das der Schmerz, das Selbstmord bedroht. Schmerz? Selbstmord? Sie denkt nicht daran! Was ist ihr Kalchas, der König noch, die Götter? Ihnen und der Welt lehnt sie sich auf mit dem

Dieux puissans, que j'atteste!
Non je ne le souffrirais pas.

Keine Wildheit, sage ich Ihnen! ich bitte Sie, kein Händeringen! nur die Königin fühlen Sie in Sich — und nun stürzt sie der Tochter nach. Die Frauen hemmen ihren Lauf — keinen Blick, kein Wort nach ihnen hin, Signora! Was sind sie vor der Königin, die den Widerstand der Griechen, des Königs, der Götter übersieht? Bei allen Heiligen, keinen Blick dahin! Sie sind nicht mehr als Gestrüpp, das den verfolgenden Fufs des Siegers umstrickte — dorthin, Iphigenia nach eilt ihre Seele, von dem

non je ne le souffrirais pas

allein erfüllt. Alle jene Worte

Vous oséz arreter mes pas — perfides —

weggeworfen! erst mit dem

Ah je succombe

kommt sie zu sich selbst, um diesem Bewufstsein und

à ma douleur mortelle

zu erliegen. Ich bitte Sie, Theure, nun verstehen Sie die Schläge und Seufzer in meinem Orchester. Das durchdringt Ihre Ohnmacht, der Moment mahnt. Noch nicht aufstehen! In den Armen der Frauen, am Boden — mit umflortem Auge, so sprechen Sie, so —

ah ma fille —

was wollen Sie? Kaum die Arme dürfen sich heben, es ist Vision, der Blick verirrt. Hinweg diese Bestimmtheit! Können Sie Sich nicht selbst vergessen, wo Klytemnästra sich entschwand? Kein lauter Ton? Ich sage Ihnen, ich: Alles wird an Ihrer bebenden Lippe hangen, Ihr verschwiegenes Wort wie Donner treffen, alle Süfsigkeiten Hesperiens sind da nichts! Und nun erheben Sie sich, nun kommt der Moment, der Klytemnästra's Selbstverkauf an den Rächer Aeghist, Agamemnons Mord, Orestes grauses Geschick erzeugt, nun —

Fatal unterbrach hier der aufgetrocknete, aber doch seltsam höfliche Monseigneur mit einer Bestellung von der Königin; Gluck war zerstreut, offenbar gestört und hatte darüber seine Ungeduld niederzukämpfen. Endlich schien er erst zu vernehmen, dafs die Königin sende, dafs sie von ihm selbst eine Scene hören wolle, die sie gestern so ergriffen und ihr doch nicht ganz klar aufgegangen. „Sie sehen, Signora" — ja die Königin versteht mich, sie ist werth, meine Oper zu hören! Ich eile zu ihr! O diese wahre Herrscherin, diese Armida, die mit ihrem adeligen Reiz selbst aus dem längst verstorbenen französischen Herzen Liebe hervorzuzaubern wufste! Wahrlich, wenn das ganze Volk gegen sie aufstände tobend, sie würde nur noch herrlicher und milder herrschen! Sie erwartet mich und bei ihr habe ich Genugthuung!" —

Er eilte fort und ersparte sich so die Zeugenschaft zu einem Gespräch der beiden Theaterunternehmer, die lebhaft über Coups debattirten, ihre Kasse zu füllen. „Er schreibt nichts mehr, seit der Belagerung von Korinth," sein Guillaume Tell wird nicht fertig, wenn man ihn auch disponirt, den Ranz des vaches von Meierbeer aufzunehmen. Es zieht nichts mehr und die Sängerinnen plündern uns; Die kleine Deutsche will auch vergoldet

sein — da kömmt der junge Kompositeur! Nun Monsieur, noch nicht den dritten Akt fertig? Seit vier Wochen ist Ihnen die Ehre der Aufführung zugesagt, Mademoiselle Cuiccidora verschmäht nicht eine Rolle von Ihnen anzunehmen, will sogar ihre beliebte Konzert-Arie mit Türkenchor einlegen, und Sie lassen warten? —

Jetzt erst konnte der Andere sich den jungen, blonden, blafsblauäugigen Kompositeur vorstellen lassen, der etwas von Protektion stotterte und sich entschuldigte, er habe zwei Abende nicht schreiben können, denn bei Madame la Duchesse Tronc sei soirée musicale gewesen und dem Vicomte Bleumourant habe er Variationen auf die Giraffe arrangiren müssen, die er übrigens für die Oper als Ouvertüre zu benutzen versprochen, so dafs die Zeit nicht dafür verloren sei. Aber, meinte der andre Unternehmer (der mir überhaupt der einsichtigere schien) wird es in das Schweizerkostüm der Oper passen? „O," entschuldigte der junge, „ich habe mir schon ausgedacht, dafs man das Motiv des Kuhreigens dabei anbringen kann, das ohnehin nachher bei der Einsegnung und dem Bauerntanz vorkommt." „Nichts Bauerntanz," polterte der erste Unternehmer dazwischen, „das ist alt, wie im Rosenfest! Was Neues! Sie müssen originell sein! Könnt' es nicht ein Tanz von Mamelucken werden? oder Osagen? Vielleicht dafs man die wilde Majestät selbst gewänne!" — Trefflich, unvergleichlich," stammelte der junge, „nur wegen des Kostüme wäre zu bedenken" — „ah was" unterbrach ihn jener, „man hört noch bisweilen, dafs Sie hinter dem Ladentisch vorgelaufen. Ich sage Ihnen, dafs ich das besser verstehe; auch will Mr. Salto mit den Schwestern ein Pas de trois eingelegt haben; gratuliren Sie sich — das zieht, poussirt Sie! Sie müssen es rauschend komponiren, mit türkischer Musik und Trompeten — das liebt Durchlaucht, die Harfe nicht zu vergessen. Was könnten sie wohl vorstellen? — Lafs sehen — er — ja, le genie de la gloire, sie la volupté, die Andere la religion — bon, bon, ça frappe! So! wo er kniet und die Damen über ihn weghüpfen, bringen Sie die rossinische Stretta an, so: la la la, tindarada, schnetterdeng deng, Bum.

Hier wurde dem armen Kompositeur ein Billet zugestellt, womit Cuiccidora ihre beiden Arien zurückschickte. In der rührenden Arie des zweiten Akts müsse sie einen chromatischen Lauf von zwei Oktaven haben, wie neulich Mademoiselle Tut gemacht — die andre Arie aus B sei passabel, müsse aber ein besseres Motiv bekommen und durchaus mit H anfangen, weil das ihr bester Ton sei und sie künftig in keiner Oper auftrete, wo nicht alle ihre Piecen mit H anfingen. „Welch ein Verlangen!" — „Oha junger Herr" (unterbrach den jungen wieder der Unternehmer) „was eine Sängerin verlangt müssen Sie unbedenklich gut heifsen." „Aber ein neues Motiv!" — „hapert's daran? Ja, wie sagt Ihr deutscher Poet, der Faust aus Weimar:

„Wollt Ihr Poeten sein, so ordonnirt die Poesie."

„Mein Kopf! Gestern war mir ja eins eingefallen! wie ging's doch" — o mein Kopf!" — „Das kommt vom Schwärmen" — aber man kann sich doch nicht ausschliesen! sie würden mich für keinen Künstler halten! Ich eile zu ihr, sie zu bereden, zu bewegen! —

(Das Erwachen folgt.)

Marie, oder verborgene Liebe, Oper in drei Akten von Herold.

Die kalte, geist- und kunstverlassene Musik der pariser Komponisten ist in eben so kalten, eleganten Konversationsstücken, wie wir von Boieldieu und Auber erhalten, allenfalls als zufälliger Putz zufälliger Einfälle genügend. In dem obigen Singspiel *) soll sie aber für Sprache des Herzens dienen, soll in Schweizerbergen laut werden, und offenbart da freilich ihre Schalheit und Leere um so auffallender; kein Wunder, wenn selbst das Publikum, so sehr es gegenwärtig die wahre Kunstbestimmung aus dem Gedächtnifs verloren hat, sich für diese Neuigkeit nicht so lebhaft interessirt, als für eben so schwache, aber in günstigerer Sphäre sich bewegende. Soll dieser Ausspruch über die Oper erst noch förmlich bewiesen werden? Sie hat darauf so wenig Anspruch, als die Bilder in den Modejournalen auf kritische Beleuchtung in Kunstblättern. Wer von der Oper nichts erwartet, als eine leere Zerstreuung für leere Stunden, dem wüfste man nichts Besseres anzurathen; wer das Bessere sucht, wird sich leicht erinnern, was gute Opern ihm gewährt haben und diese französischen entbehren lassen.

Demungeachtet möchten wir es der königstädter Direktion nicht verdenken, dafs sie auch aus dieser Modeneuigkeit Vortheil sucht, müssen vielmehr ihren unablässigen Fleifs (der beinah so grofs ist, als der des königlichen Theaters nicht) und die treffliche Anordnung und Ausführung rühmen, in denen sich das Talent der Herrn Blum und Stegmeyer so wie der Operisten erfreulich bewährt. Nur möge sie über momentane Erfolge nicht zu lange säumen, sich mit Besserm zu versorgen und damit sich die Zukunft, besonders aber den Antheil der Gebildetern zu sichern, der für jene die sicherste Bürgschaft gewährt.

M.

---

*) Bei Schlesinger in Berlin im Klavierauszug herausgegeben.

Berlin, den 9. November 1827.

Heute haben die Vorlesungen des Herrn Professor Breidenstein*) ihren erwünschten Anfang genommen. Näheres hoffentlich nach deren Beendigung. M.

Aus Wien, im September.

Ein ausgezeichnetes Karakterstück verdient das Finale dieses Aufzugs: „Wohlan! ich halte Wort!“ (D-moll-dur) genannt zu werden; hier vereinigen sich alle, durchaus heterogene Bestandtheile, um ein furchtbar grasses Tableau zu bilden, und es dürfte schwer zu entscheiden sein, ob dem gleich mächtigen Harmoniker, oder tief eindringenden Melodiker die Krone gebühre. Die dreifach gesonderten Chöre — von Fausts Freunden, Hugos Waffenbrüdern, und den jammernden Bewohnern der brennenden Burg — und zuletzt der dröhnende unisono jener scheufslichen Larven, welche auf der Hölle Geheifs: „Geister! auf ans Licht; in die Glut den Bösewicht!“ die berstende Erde ausspeiet, und welche den verzweifelnden Gulf in die prasselnden Flammen jagen, — Kunigundens, und Hugo's Seligkeit der Wiedervereinigung: „Erfüllt ist mein Verlangen, kein Traum ist dieses Glück! Ich halte Dich umfangen, o wonniges Geschick!“ — Faust's aufkeimende, sträfliche Begierden bei'm Anblick der schönen Geretteten: „Mag die Welt in Trümmer gehen, dieser Himmel werde mein!“ — Mephisto's, der verführenden Schlange, schadenfroher Triumph über die Gewifsheit neuer Verbrechen: Angefacht ist sein Verlangen, mächtig bricht die Gluth hervor!“ und: Was des Frevlers Busen schwellet, ist der Hölle Angelzahn!“ — wahrlich eine bedeutende Aufgabe, selbst für den routinirtesten Theater-Komponisten, so mancherlei fremdartige, kontradiktorisch opponirte Gemüthszustände über eine und eben dieselbe Grund-Basis zu vereinigen, welche jedrch unmöglich befriedigender gelöfst werden konnte, als hier gesehen. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Vergl. No. 42, S. 344.

---

5. Allerlei.

Konzertwesen.

Herr Musikdirektor Möser, dem Berlin schon seit Jahren die ausgezeichnetsten Konzerte und (besonders in der Auswahl der Kompositionen musterhafte) Quartett-Unterhaltungen verdankt, verkündigt so eben ein der Hauptstadt und seiner frühern Leistungen würdiges Unternehmen, das wir nicht genug empfehlen können.

Er wird zwölf musikalische Unterhaltungen geben und abwechselnd

einmal drei Quartette,

das andre Mal

eine vollständige Symphonie, ein Quintett oder gröfseres Ensemblestück für Soloinstrumente und eine Ouvertüre

alles dies von klassischen Meistern (Beethoven, Mozart, Haidn u. a.) ausserdem aber Gesang- und Virtuosenstücke aufführen lassen.

Je tiefer unsere Oper auf dem königlichen Theater in Apathie, auf dem königstädter in ausländische Seichtigkeit versunken ist: desto erwünschter und nothwendiger erscheint diese umfassendere Stiftung, den bessern Musiksinn im Publikum wach zu halten. Das höchst billige Abonnement (6 Thaler für zwölf Billete) erleichtert den Zutritt zu einer so nöthigen Bildungsanstalt auf das dankenswertheste.

Marx.

Lösung.

Abwärts lockten ihn oft mit freundlichen Blicken die Blumen,
Stets zu der Töne Gebiet zog es ihn wieder hinauf.
Nun ist geendet der Streit: denn unter den lieblichen Kindern
Ruhet der Leib und blüht selber als Blume hervor;
Doch es schwebte der Geist zum befreundeten Lande der Heimath,
Jeglichem Mifslaut fern, selbst ein entfesselter Ton.

Sie hatten, als ich das Angesicht W. Haacks, des Leiters der Musikfeste zu Stettin, zum letzten Mal zu sehen ging, dem Abgeschiedenen unter den Blumen seines Treibhauses gebettet.

Franz Kugler.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 21. November — Nro. 47. — 1827.

3. Beurtheilungen.

Der Nordensaal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie von Helwig, mit Begleitung des Pianoforte nach den alten Gesangweisen von A. F. Lindblad. 2 Hefte.

Schlesinger in Berlin. Preis beider Hefte 1 Thlr. 20 Sgr.

Die alten Volksgesänge liegen wie räthselhafte Scaldenworte vor uns, unter den einfachsten, unscheinbarsten, oft seltsam durcheinandergeworfenen Worten und Tönen den tiefsten Sinn bergend, den ein Kundiger fasse und uns deute. Schon der Ursprung solcher Lieder in der von Schrift entlegenen Zeit mündlicher Ueberlieferung, ihre Aufbewahrung im Munde des Volkes, ihre Vererbung von Geschlecht zu Geschlecht läfst uns in ihnen das theure und lang gehegte Besitzthum des Volkes erblicken, das mit ihm vertraut aufgewachsen, dessen Ideenkreis, dessen religiöser und geschichtlicher Glaube mit ihm verwachsen ist. Daher vermissen wir in ihnen eben so oft jene Vollständigkeit der Darstellung, die für Fremde, der Sage Unkundige nicht aber für verbrüderte Geschlechter nöthig ist; als jene Besonderheit des Ausdrucks, die wir jetzt einzelnen Darstellungen — was jene Fragmente aus dem geistigen Gesammtleben des Volkes nicht waren — gern verleihen; stofsen endlich oft auf stereotype Einmischungen, die wiederum Ursprung und Deutung nicht in dem besondern Liede, sondern in den alten, damals allgemein bewufsten Beziehungen zu seinem Ursprung und seiner Deutung im Volke haben. So wenig man nun die einfachste Mittheilung alter Volkslieder (wie wir sie aus der Hand des grofsen Kenners derselben, Herrn Geheimrath A. Kretzschmer bei No. 18. der diesjährigen Zeitung mitgetheilt haben) als unbefriedigend ansehen dürfte: so wenig wird man es überflüssig achten, wenn ein Künstler uns die halbverwischten, räthselvollen Umrisse mit lebendigem Fleisch erfüllt, wenn er das sonst Allgemeine und Allverständliche uns jetzt zu einem Besondern, aus einem Fragment zum Abbilde des alten Zustandes erhebt.

So vermittelnd und ergänzend ist im Nordensaal Herr Lindblad aufgetreten, von dem wir schon zu No. 14. des dritten Jahrganges ein geniales Tongedicht mitgetheilt haben. Wie in diesem, so im Nordensaal tritt er als der Sänger Scandinaviens vor uns, läfst uns in den Zauberschoofs der uralten Felsen blicken, lauschen dem geheimnifsvollen Dröhnen unter den ewigen Eisfeldern, beseligt aufathmen, wenn ein flüchtiger Wonnehauch von Süden Knospen auf den Schnee streut, die bald wieder verloren sind; führt uns diesen Heldengestalten, diesen reinen Mägden, diesen der Menschen-, Zauber- und Götterwelt Verschwisterten zu, die fest und hart wie ihr Eisen, zart und weich wie die geliebte Erstlingsblüthe des Frühlings vor den Nachkommen noch einmal athmen, noch einmal vorübergehn, die Glieder vom Nordsturm starr und vererzet, alle Wärme und Innigkeit im Herzen treu gehegt.

Marx.

Nicht kann ich mir versagen, auf einen verwandten Liederkreis wiederholt aufmerksam zu machen:

Drei Hefte schottischer Lieder, von L. v. Beethoven, bei Schlesinger in Berlin herausgegeben.

Die französisch-italische Seuche der Seichtigkeit und Wollust, mit der falsche Jünger der Kunst sich heute einzuschleichen gewufst, den Sinn der getäuschten Jugend verderbend, und an die Stelle von Liebe, Achtung und Glauben für Kunstwerke leichtsinniges Begehren augenblicklicher Befriedigung einschiebend: diese Krankheit, wie sie sich am heftigsten gegen das Edlere empört, findet ihre sicherste Heilung in seiner Verbreitung. So sei denn unermüdet die Erneuerung an die Heilmittel, die wir besitzen, bis die Zeit sich noch kräftigere selbst geboren. Marx.

Silvana, Oper in drei Aufzügen, von C. M. v. Weber. Vollständiger Klavierauszug von demselben. Schlesinger in Berlin. Preis 6 Thlr. 15 Sgr.

In Webers Künstlerleben hat das 1812 erwachte Volksleben Epoche gemacht und die wahre Bedeutung desselben festgestellt. Bis dahin zeigen sich in seinen Kompositionen die Nachklänge seiner Virtuosenschaft auf dem Klavier und seines nachbarlichen Umgangs mit italischer, im Süden Deutschlands ansäfsig gewordener Musik. Durch die Körnerschen Kriegs- und Volkslieder wird Weber Volkssänger und von da stellt sich auch sein dramatischer Karakter fest. Die nähere Ausführung dieser Ansicht ist einem Aufsatz in einem der nächst zu erwartenden Hefte der Cäcilia überlassen. Silvana bedarf solcher Vorausschickung nicht, da sie der frühern Periode Webers angehört.

Auf den Bühnen hat sich diese Oper besonders wegen des Mangels an dramatischer Anlage und Haltung nicht einheimisch machen können, und wird als Ganzes den Freunden Weberscher Musik besonders dadurch interessant werden, dafs sie als Vorschule zu den spätern gereiftern Werken angesehen werden darf und manche Elemente der letztern unentwickelt, andere schon ausgebildet und später stereotyp geworden, aufweiset. Abgesehen von diesem geschichtlichen Interesse bietet sie aber eine nicht wenig ergiebige Reihe einzelner anziehender, oft geistreicher, bisweilen tiefer empfundener Tonstücke und besonders eine erwünschte Ausbeute für Konzertgesang dar, da sie sich durch Annäherung an Karakterausdruck über die Spielereien der Italiener und Franzosen weit erhebt und gleichwohl nicht so weit den dramatischen Intentionen sich ergiebt, dafs sie nicht für den Reiz schöner kunstvoller Stimmbeweglichkeit und sanfter Melodik Raum gewänne. Noch erblicken wir den Künstler auch frei von jener Zersplitterung, zu der ihn später das Streben nach dem Ausdruck jedes Einzelnen nur zu oft hingerissen hat.

So wird denn die ganze Ausgabe willkommen sein; den Konzertisten empfehlen wir besonders No. 1, 9, 10, 11, 13 und allenfalls No. 17.

Die Ausstattung und Korrektheit dieser und anderer neuer Artikel der Verlagshandlung zeichnet sich vor frühern auf das Rühmlichste aus. Nur die Schrift sollte mit besserer vertauscht werden. Lobenswerth ist auch die Andeutung vorstechender Instrumentationen und besonderer Momente der Handlung.

Marx.

---

4. Berichte.

Uebersicht des Monats Oktober.

Dresden, den 31. Oktober.

Schon vor geraumer Zeit versprach ich Ihnen Nachrichten über die Aufführung des Oberon. Dafs sie noch nicht erfolgen konnte, beklagen wir Dresdner gewifs am allermeisten. Warum die Aufführung gestört wurde? — davon vernehmen Sie die Ursache. Herr Babnigg trat am 7. Oktober als Georg in der weifsen Dame auf trotz einer kleinen Heiserkeit, von der er am nämlichen Tage befallen wurde. Von seinem Gesange können wir nach dieser Vorstellung kein bestimmtes Urtheil fällen; er genügte zwar vollkommen, liefs jedoch seine volle schöne Bruststimme seines Unwohlseins wegen selten herausströmen, die mir an andern Orten, wo ich Herrn Babnigg hörte, am meisten wohlgefiel. Wie ich aus sichern Quellen weifs, lag Herr

Babnigg nach dieser Vorstellung mehrere Tage darnieder und mufste dann das Zimmer bis zum 13. Oktober hüten, weshalb die Proben zum Oberon, der zum 18. Oktober bestimmt war, nicht abgehalten werden konnten. Am 13. Oktober erst konnte Herr Babnigg anfangen die ganze schwierige Partie des Hüon zu studiren. Er kam in die drei Hauptproben, und sowohl seine Gesangsstücke als die bedeutende Spiel- und Sprechpartie hatte er in dieser kurzen Zeit zur allgemeinen Verwunderung ganz inne und war vollkommen Meister derselben. Diese übernatürliche Anstrengung seines Kopfes warf ihn 2 Stunden vor der Aufführung am 18. Oktober plötzlich aufs Krankenbett und war die Ursache einer Gehirnentzündung, die uns bis vor wenigen Tagen noch für sein Leben zittern liefs. Mit Vergnügen hören wir, dafs er nun ganz aufser Gefahr ist. Aber kaum werden wir vor Weihnachten den Oberon hören. — Die Unpäfslichkeit der Demoiselle Veltheim trägt leider auch dazu bei, dafs wir in dieser letzten Zeit so wenig deutsche Opern hörten. Bei unserm kleinen deutschen Opernpersonale sind solche Störungen um so empfindlicher und wir beklagen die Mühe unserer Direktion, die nun in kurzer Zeit zwei Opern, die völlig bis zur Aufführung einstudirt waren, Oberon und der Schlosser und Maurer, zurücklegen mufste. Wolframs so wie Reifsigers neue deutsche Originalopern werden nun wieder auf das neue Jahr hinausgeschoben. Mit dem Freischütz, der Euryanthe, der weifsen Dame, dem Barbier von Sevilla, der Schweizerfamilie wurde zeither abgewechselt, und die Zauberflöte, die Entführung aus dem Serail, das Opferfest, der Schnee, die bezauberte Rose mufsten wegen der Kränklichkeit der Demoiselle Veltheim zurückbleiben.

Nachträglich mufs ich des jungen Klavierspielers Wörlitzer erwähnen, der sich hier in einem Adagio und Rondo von Kalkbrenner und den beliebten Alexandermarsch-Variationen von Moscheles, im Hoftheater mit allgemeinem Beifall hören liefs. Er macht dem verdienstvollen Herrn Kammermusikus Mohs alle Ehre, und wir wünschen nur, dafs er bescheiden bleiben möge, denn er hat trotz seiner grofsen Virtuosität doch wohl noch viel zu lernen. — Da ich hier in loco ziemlich bekannt bin, so erlauben Sie mir wohl Sie noch auf einen Irrthum aufmerksam zu machen. In No. 42. Ihrer Zeitschrift wird nämlich Seite 334 eine Komposition des Herrn Rastrelli rezensirt. Der Herr Beurtheiler steht aber in der Meinung, als sei der Verfasser des Rondeau unser Herr Kirchenkompositeur, und erwartet nun mit Recht von einem solchen Manne etwas bedeutenderes. Allein das Rondeau ist von dem Sohne desselben verfafst, der ebenfalls hier lebt und Stunden giebt. Bei den gleichen Vornamen Joseph konnte wohl dieser Irrthum vorfallen.

Am 19. Oktober gab Herr Kammermusikus Fürstenau bei gedrängtvollem Hause Konzert und erndtete für sein brillantes meisterhaftes und seelenvolles Spiel den gerechten Beifall. Er trug ein neues Konzertino in F vor, welches uns sehr wohl gefiel und auch den Dilettanten empfohlen zu werden verdient, da es sich nicht wie frühere Konzerte von Fürstenau in den schwersten Tonarten bewegt, die allein im Stande sind, den Dilettanten vom Studium derselben Kompositionen abzuschrecken. Auch trug er mit Herrn Haacke Doppelvariationen für zwei Flöten vor, bei denen wir die Fortschritte des letztgenannten jungen Künstlers anerkennen müssen. Die übrigen Stücke waren alle bekannt und auch Herr Zezi hatte schon im vorigen Jahre die grofse Bafsarie von Reifsiger vorgetragen. Den schönsten Genufs bereitete uns jedoch die neue Ouvertüre von Reifsiger, welche durch ihre Originalität, durch meisterhafte Führung des Thema's, durch ihre Klarheit und das Feuer mit dem sie vom Komponisten dirigirt wurde, auch Feuer und Leben in die Versammlung brachte und zum lebhaftesten Applaus hinrifs, den Herr Reifsiger für dieses treffliche Stück denn auch verdiente.

Die italienische Oper bringt uns Rossini's Elisabetta. Auch wird Don Juan wieder einstudirt und — Cosi fan tutte. Welch herrlicher Genufs steht uns bevor! Zeither wurden Othello, la donna del lago, Crociato, la gazza ladra, Matilde, und ach! la Pastorella! — mit fortwährendem Beifalle wiederholt.

Ach!! Leben Sie wohl. Bald und hoffentlich bessere Nachrichten.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Fortsetzung.)

Zwölfte Gastrolle.

Am 3. Novbr. Wiederholung des Othello.

Ueber den Werth der Tragödie und der Komposition hat Referent seine Ansicht bereits im zweiten Jahrgange dieser Zeitung, No. 1 und 2 unverholen ausgesprochen und mit Gründen unterstützt. Er mufs sich noch heut zu seiner früheren Ansicht bekennen, und erlaubt sich daher zur Vermeidung blofser Wiederholungen auf jenen Aufsatz zu verweisen, und für auswärtige Leser der Zeitung nur zu bemerken, dafs seit der Aufführung am 17. Dezember 1824, welche jenen Aufsatz veranlafste, die Oper nie wieder auf unwür-

dige Weise entstellt, sondern wiederum völlig zu ihrem Rechte erhoben worden ist.

Fräulein Sontag schien es in den Darstellungen der Desdemona darauf abgesehen zu haben, alle Herzen zu fesseln und die ungläubigsten Gemüther zu bezwingen. Von Kritik kann nicht die Rede sein, wo ein aus den heterogensten Theilen bestehendes grofses Publikum durch eine Kunstleistung magnetisch angezogen und in den Kulminationspunkten elektrisch zu sprachlosem rauschendem Beifall erschüttert wird. Der Effekt ist dann die einzig wahre Kritik, der Beweis, dafs allen Ansprüchen des Gefühls und des Verstandes genügt ist. Je weniger die Versammlung auf eine solche Totalbefriedigung vorbereitet, je mehr diese Befriedigung das Produkt einer unwillkührlichen Hingebung ist, desto mehr wird der äufsere Beifall lauter Jubelausbruch sein. Wenn der Jubel aber wie nach dem Blitzstrahl die Flamme aufschlägt, dann hat das schönste Opfer auf dem Altar der Kunst gebrannt.

Auf dem Altar der Desdemona Sontag hat dieses Opfer gelodert. In der ersten Vorstellung der Oper am 29. Oktober bei ihrem ersten Auftreten freundlich begrüfst, ward ihr nach jeder Scene immer lautere und lautere Anerkennung, bis am Ende des 2ten Aktes der Jubel alle Schranken brach. Die Künstlerin erschien auf den allgemeinen Ruf, und lange noch hallten die Töne des Beifalls ihr nach.

Das war aber auch eine Klage, ein Schmerz und ein Flehen, dafs man aus tiefstem Herzen mit dem Frauenchor hätte jammern mögen:

„Kann diesem Tochter-Flehen
Der Vater widerstehen?
Kann er so grausam sein!?“ *)

Und nach diesem höchsten Aufwande von Kunst war in dem ganzen dritten Akte kein Moment der Ermattung. Die an Wahnsinn gränzende Schwermuth war bis zum letzten Momente so treu gehalten, dafs man die Kunstleistung vergafs. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Triumph des zweiten oder der des dritten Aktes der höhere war.

Die Wiederholung der Rolle am 3. November gab den Beweis, dafs keine besonders günstige Dispositon der Künstlerin einen Antheil an der ersten Darstellung gehabt habe, dafs jene vielmehr wie diese ein reines besonnenes Kunstprodukt gewesen sei. Nur die Erwartung der bevorstehenden Kunstgenüsse konnte den Enthusiasmus des Beifalls um ein Geringes vermindern.

*) Im Grünbaumschen Texte heifst es:
„Kann seiner Tochter Flehen
Ein Vater widerstehen?
Er wird nicht grausam sein.“

Neben Fräulein Sontag stand beide Mal würdig Herr Bader als Othello. Auch Herr Stümer (Rodrigo) gab sich nicht ohne allen Erfolg die ersinnlichste Mühe, Herrn Haitzinger nicht allzuschmerzlich entbehren zu lassen, und auch Fräulein Karl war für die Nebenrolle der Emilie gut.

Aber nun die andere Besetzung!

Das erste Mal mufste der fleifsige Devrient seine Kräfte auf den Brabantio verschwenden und seine Anstrengung an dieser tiefen Bafspartie scheitern sehen. Dann mufste das Publikum Herrn Busolts geklemmte Töne hören. Und endlich Jago! Einen Mann, den wir für völlig unfähig erklären mufsten, den Grafen im Freischütz zu singen, den wir für einen Statisten zu halten die dringendste Veranlassung hatten, der aber, dem späteren Vernehmen nach, ein Sänger aus Benelli's Schule ist, Herrn Göcke war die Karakterrolle des Jago anvertraut. Neben Fräulein Sontag und Herrn Bader mufste das Publikum dieses Zerrbild schauen, Baders Klangtöne mufsten verunreinigt werden durch Automatengesang, und als das Uhrwerk zu früh abgelaufen war, mufste Bader ein grofses Duett allein singen. Nun, wenn das keine Sünde war, so gebe ein Anderer eine Definition von Sünde.

Gott sei Dank! hatte man diesmal doch ein Einsehen gehabt. Bei der zweiten Vorstellung war Herr Göcke — hoffentlich für immer — ausgeschieden. Herr Devrient hatte wieder den Jago, seine alte Rolle, übernommen, und für ihn trat Herr Blume als Brabantio auf. Man konnte also die Oper besser besetzen! Wahrscheinlich verdanken wir die Abstellung der Unbill zunächst Herrn Spontini, welcher zwischen der ersten und zweiten Vorstellung von seiner Reise zurückgekehrt sein soll.

13. Benefiz-Vorstellung.

Am 5. November. Tancred. Fräulein Sontag: Amenaide.

Wir vermeiden absichtlich nähere Details über die Feinheit und Schönheit, mit welcher unser lieber Gast diese Rossinische Bravour-Partie exekutirte — da wir einen andern Schwanengesang gewünscht hätten, über die sonore Altstimme des Fräulein Hoffmann (Tancred) — da wir uns mit ihrer Ungeregeltheit nicht befreunden können, über die Anstrengungen der Herren Bader und Devrient — da sie uns erfolglos schienen, über das Ganze — da es die Abschiedsvorstellung war, und selbst über die Huldigungen des Publikums am Schlusse durch Gedichte, Blumen, Kränze und unaufhörlichen Applaus, da das Ganze mehr einem wilden Aufruhr als einer herzlichen Abschiedsscene ähnlich sah.

Fräulein Sontag dankte, Thränen im Auge,

für alles Wohlwollen, und versicherte, dafs nur die Hoffnung auf baldige Rückkehr ihr den Abschied von einem Ort erleichtere, wo sie eine zweite Heimath gefunden habe.

(Schlufswort im nächsten Blatte.)

Aus Wien, im September.

(Schlufs über Faust.)

Der zweite Akt wird von einem Hexenfest in der Walpurgisnacht auf dem Brocken eingeleitet. Alles — die Ton- und Taktarten, H-moll, D-dur, G-dur, H-dur — $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{4}$ — die oftmalige, immer unerwartete Verwechselung derselben, das monotone Geschnatter des Chors: „Brenne Laterne! Nahe und ferne dämmere auf!“ die wunderbaren seltsamen Modulationen, als Mephistophles die Hexenmutter beschwört: „Der Meister ruft! Hebe dich aus deiner Kluft! Komm an die Luft! Sycorax!“ — Faust die Wirkung des genossenen Liebestranks fühlt: „Ha wie ist mir zu Sinnen? Winterfrost und Sommergluth streiten im bewegten Blut; mich durchraset Lust und Wuth!“ so wie die begehrliche Zudringlichkeit der weiblichen Unholde: „Schöner Mann! sieh mich an! Süfser Buhle hab' Dich lieb, komm ans Herz, ein Küfschen gieb! Führe mich ins Brautbett ein, will dein trautes Weibchen sein,“ geben dieser wahrhaft originellen Spuk-Scene einen scurrilen, pittoresk-phantastischen Anstrich. —

Mit der folgenden Verwandlung ertönt aus dem ehrwürdigen Aachner-Dom ein feierlicher Choral: „Sende, Himmel! Segensfülle auf das theure Paar hernieder,“ (F-dur) welcher durch die Einfachheit der Harmonien, in lauter konsonirenden Akkord-Fortschreitungen ganz seiner religiösen Tendenz entspricht. —

Röschens Ariette: „Dürft' ich mich nennen sein eigen, laut es bekennen und zeigen;“ (G-moll) mit ihren seltsamen fünftaktigen Einschnitten, rührt bis zu Thränen, und findet an Ausdruck des Gefühls und wehmüthiger Innigkeit einzig nur in Mozarts seelenvoller Nänie: „Ach, ich fühls, es ist verschwunden“ eine Nebenbuhlerin, mit welcher sie auch die Wahlverwandtschaft kaum abzuläugnen vermag. —

Nachdem der Trauungszug aus der Kirche zurückgekehrt, und sich entfernt hat, bleibt Faust allein auf der Bühne. Sein Rezitativ: „Wie ist mir? welch ein Zwist erhebt sich mächtig mir im Innern,“ — mahlt den Kampf seiner lüsternen Begierde gegen das kindlich reine Röschen, die arglos ihm vertrauend gleich einem süfs duftenden Veilchen auf stiller Flur erblüht, und jener zügellosen Leidenschaft für Kunigunden, die prangend in aller Reitze schimmernder Fülle des Lebens höchsten, üppigsten Vollgenufs verheifst. In der grofsen Arie (C-dur): „Blöder Thor! ich kann hier fragen? Wie die Eichen, himmelnah, niedre Halme überragen, über alle Frau'n erhaben, überreich an Schönheitsgaben, wie sie je ein Auge sah, stehet Kunigunde da!“ trägt diese den Sieg davon, und der Entschlufs: „Sie bezwingen, sie erringen, sie besitzen“ — um jeden Preis — reift unwiderruflich zur That. Für diesen wichtigen Moment hat der denkende Komponist das Thema der Ouvertüre aufgespart, und dieses, so kunstreich verwendet, erhält hier erst eigentlich seine wahre Bestimmung. —

In einem glänzenden Prunk-Saal findet Kunigundens und Hugo's Vermählungsfest statt. Das hierher situirte Sextett (Es-dur) beginnt mit einem majestätischen, kontrapunktisch gearbeiteten Chor der Glückwünschenden Hochzeitsgäste: „Lang mögen die Theuren leben, stets herrlicher strahle ihr Glück!“ woran sich ein zärtliches Arioso des liebenden Gatten-Paars: „Die höchste Wonne hebet, die trunkne Seele bebet, Geliebte(r) mir vor Lust!“ reiht, und am Schlusse mit dem Anfangschor sich verschmelzt. Zu den Geladenen stellen sich Faust und Mephistopheles ein, in ihrem Gefolge seine Freunde, Röschen als Knabe verkleidet, und Franz. Ersterer wird vom Burgherrn als Retter der Braut herzlich bewillkommt, und ihm, des Festes König, der Platz an Kunigundens Seite überlassen. Allegorische Tänze, auf die unbeschreiblich reizende Cantilene einer Polonaise (C-dur), werden durch mythologische Gestalten, Amor, Hymen, Nymphen und Amoretten dargestellt, während die Handlung ohne Unterbrechung fortschreitet. Faust, vertrauend dem Zaubertranke, der ihn unwiderstehlich macht, dringt in Kunigunden, ihm Minnesold zu gewähren: „Einen Küfs von Eurem Munde — meine Seele gäb' ich hin!“ Diese, bethört durch magische Gewalt, wird immer verwirrter: „wie in einem Zauberkreis hält es mich in seiner Nähe,“ Mephistopheles giebt dem argwohnlosen Hugo bedeutende Winke: „Traut nicht der Freundschaft Hülle — frech und blind ist die Begier“ — der endlich aufmerksam wird, sich betrogen und verrathen sieht: „O, unerhörter Frevel! das Weib mir zu verführen vor meinen Augen hier!“ und wüthend das Schwert zieht. Faust vertheidigt sich anfangs nur: „Zurück! eh ich Dich verderbe!“ als er aber das ihn umklammernde, ihn schützende Röschen erkennt,

Kunigunde bestürzt dem Tumulte entflieht, eilt er ihr nach, seinen Gegner rasch entwaffnend, und durchbohrend. Alles geräth in Aufruhr, Fausts Gesellen schlagen sich durch, und Hugo sinkt entseelt in die Arme seiner Rache sprühenden Freunde. Dafs diese durch die poetische Anlage und hinreifsende Gewalt der Töne gleich effektreiche Kraft-Scene bei der hiesigen Darstellung als Aktschlufs benutzt wurde, kann, die unverhältnifsmäfsige Länge des ersten Aufzugs gegen die beiden übrigen abgerechnet, nicht wohl getadelt werden. —

Gemäfs dieser Unterabtheilung nun eröffnet Mephistopheles den dritten Akt mit einem ziemlich breiten Monologe, und einer, im Vorgefühl des nahen Sieges, teuflisch frohlockenden Arie: „Stille noch dies Wuth-Verlangen, bald geendet ist dein Lauf! Meinen Zögling zu empfangen, Hölle! schleufs die Thore auf!“ (E-dur, Allegro, $\frac{3}{4}$ Takt). Alles, die Tonfälle, die üppige, von kühn sich aufschwingenden Bässen getragene Begleitung, der glühende Farbenton, karakterisiren hier mit furchtbar getreuen Wahrheitszügen die hämische Schadenfreude, den ungezügelt ausströmenden Jubel-Triumph des Fürsten der Finternifs. Ein Theil des vorigen Hexen-Chors: „In nächtlicher Stille, beim Zirpen der Grille, im mondlichen Schimmer, rasten wir nimmer!“ (H-moll), in welchem diese Zauberschwestern ihrem Meister die Vollziehung seiner Befehle verkünden, schliefst diesen Auftritt. —

Nach einigen kurzen Prosa-Scenen beginnt das letzte Finale — unter so vielem Vorzüglichen dennoch unbestritten das Vorzüglichste der ganzen Oper — mit einer düster schwermüthigen Arie Kunigundens (C-moll) worin sie sich die bittersten Vorwürfe über ihren Fehltritt macht: „Welch ein Wahn hat mich geblendet, dafs ich mich von dir gewendet, kannst mein Hugo! du verzeih'n?“ und bis ins Innerste empört, dem Mörder ihrer Liebe tödliche Rache schwört. Bei Röschens Erscheinen: „Sprecht, wo find' ich den Geliebten? sagt es mir der tief Betrübten!“ wendet sich der Satz nach As-dur, und des liebekranken Mädchens Sehnsuchts-Schmerz ist unübertrefflich ausgedrückt. Eben so wahr und erschütternd mahlt sich ihre wahnsinnige Verzweiflung bei dem Entschlusse zum Selbstmord: „Er hat mir die Treu gebrochen — nun, so brich — auch du — mein Herz!“ — Kunigundens Raserei, als sie erfährt, dafs Faust der Mörder ihres Gatten sei: „Ha! Verräther! Missethäter! ihn auch konntest du verderben? Nun, wohlan! so mufst du sterben!“ Mephisto's teuflisch-majestätische Gröfse, indem er sich selbst Richter der Unterwelt nennt, und des Bundes Opfer verlangt: „Du, im stolzen Wahn hast, ein Gott zu sein im Leben, dich der Hölle Macht ergeben, — ihr gehörst du an!“ bei welcher Stelle die grelle Tonart E-dur, mit Trompeten und Pauken so imposant eintritt, — ein Karakterzug, der schon, wie bereits oben gesagt, in der Ouvertüre angedeutet ist; die Steigerung bei jeder neuen Hiobspost, von fürchterlich dröhnenden Posaunenstöfsen begleitet, welche die Katastrophe auf die schauderhafteste Weise vorbereiten. Faust, dessen Stunde schlug, wird von Allen verflucht: „Hinweg vom Verruchten, der Hölle verworfenen Knecht! Ihr werde ihr fürchterlich Recht!“ — geflohen und verlassen, nur nicht von seinem Peiniger, der ihn in eine wüste Einöde versetzt, wo Röschen vom höchsten Felsengipfel in die brausenden Fluthen sprang; jetzt als Rachegeist erscheint, und den Sünder, verfolgt von grausen Gespenstern: „Geister, auf zur Stelle! schaffet uns Bahn; in lustigen Reigen, wirbelt voran! Hölle frohlocke! Wir nahen, wir nahn!“ und umströmt von einem Feuermeer, zum Lohn seiner Missethaten, unter Sturmgeheul und Donnergebrüll in den gähnenden Schwefelpfuhl der ewigen Verdammnifs hinabschleudert. —

Was hier durch Töne, durch die Allmacht der Harmonie gewirkt wird, übersteigt jede Beschreibung; wem bei diesen, die Grauen der Unterwelt erschliefsenden Scenen nicht das Haar zu Berge sträubt, kalter Todesschauer durch Mark und Gebeine rieselt, Fieberfrost die Nerven durchzittert, — wahrlich der müfste erst noch geboren werden, oder über ihn hat Polyhymnia nie siegreiche Macht und Gewalt ausgeübt! —

Wenn nun Schreiber dieses, hingerissen von dem unendlichen Zauber dieser wunderherrlichen Tonschöpfung, schwelgend noch im Nachgenufs, umständlicher darüber sich auslieſs, als es Anfangs sein Vornehmen war, ja, wie man zu sagen pflegt, etwas stark über die Schnur hau'te, — so kann er bei dem, was sonst noch zu besprechen, um so kürzer sich fassen. —

Das Buch, einzig durch den Komponisten geadelt, hat an und für sich wenig dichterischen Werth; es ist nicht viel mehr, als eine skizzirte, lose zusammengefügte Scenenreihe, und die knechtische Nachahmung des Don Giovanni in Plan und Ausführung einmal doch gar zu handgreiflich, also dafs ganze Stellen nachzuweisen, ein Leichtes wäre. Von der Poesie selbst haben die verehrlichen Leser hoffentlich Pröbchen zu Genüge erhalten. —

Die Darstellung anlangend, verdient nur

das Orchester, der Chor, die Scenerie und glänzende Ausschmückung gerechtes Lob; unverzeihliche Blöfsen in der Rollen-Vertheilung hingegen dürfen einem scharfen Tadel nicht entgehen. So erfüllte selbst Herr Forti, als Hauptfigur, kaum die von seiner Künstlerschaft gehegten Erwartungen; wohl sang er, relativ der übrigen Umgebung, noch am besten; allein ein abstrakt vollendetes Karakter-Bild blieb er leider schuldig. Herr Preisinger gab den Mephistopheles; er ist ein braver Komiker, und dazu reicht seine rauhe, klanglose Stimme allerdings aus; doch Spohrs Kraft-Akkorde verlangen gediegenes Metall; darum wäre es eben so gut gewesen, wenn er meist lieber gar stille geschwiegen hätte; gehört konnte er ohnehin nicht werden. Herr Schuster (Graf Hugo) ist vielleicht der schwächste Tenor, so jemals über die Bretter geschritten; in ihm, und seiner Kunigunde (Mad. Fink, ein Surrogat für die Schechner wie Runkelrüben-Zucker zu Jamaika-Raffinat, Erdmandel- zu Mokka-Kaffee sich verhaltend) glaubt man ein Automaten-Paar zu erblicken. Röschen, das vom Komponisten mit unverkennbarer Vorliebe so überreich ausgestattete Röschen ward einem Gast aus München, Demoiselle Hechenthaler, anvertraut; Anfängerin di prima sorte, gleich unbeholfen im Spiel wie im Gesang, Novize in beiden; ohne Leben, Gefühl und Wärme; somit alles entbehrend, was bei diesem zarten Gebilde unerläfslich. Demnach kann denn nur Herrn Cramolini nachgerühmt werden, dafs er allein als Goldschmidtsgeselle Franz ganz genügte; eins darf indefs Referent zu rügen nicht unterlassen, und solches ist die Eigenmächtigkeit, gegen den Willen und die Absicht des Dichters und Komponisten sich eine Arie einzulegen. Sie ist zwar gut, von Herrn Lachner, Kapellmeisters-Adjunkt, gearbeitet, im Styl des Ganzen gehalten, hat auch Beifall gefunden; aber demungeachtet vom Uebel, wie jeder anmafsende Eingriff in die geheiligten, unverletzbaren Rechte fremden Eigenthums, das allenthalben und um so mehr bei einem solchen Meister respektirt werden sollte, der von allem, was er schafft — über das Wie? und Warum? — so bündige Rechenschaft abzulegen im Stande ist. —

Im Theater an der Wien wird nun seit Ende Juni auch wieder gespielt; von Herrn Karl und Kompagnie, in vereinigter Direktion mit jener der Josephstädter-Bühne. Die Eröffnung geschah ad captandam benevolentiam, durch einen Prolog, worauf Macbeth folgte. Später kamen an die Reihe: diverse Possen und Staberliaden, allerlei oft gesehene Lust-, Schau- und Trauerspiele, in ergötzlicher Melange; ein alt-neues Krattersches, von Vogel geschniegeltes und gebiegeltes Drama: Die Neger auf Curassoa; das Singspiel: Der Schlofsgärtner und der Windmüller, nebst einem ganz gewaltigen Spektakelstück: König Richard in Palästina, nach Walter Scotts: Talismann, von Lembert bearbeitet, das bereits schon viele Batzen eingebracht hat, und manchen bedrängten Prinzipal auf die Beine helfen könnte. —

Die Leopoldstadt befafste sich in der letzten Zeit mit Reprisen aus ihrer Vorrathskammer; verbi gratia: alle drei Theile der zwölf schlafenden Jungfrauen; das Ritterschauspiel: Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen, auctore Gleich et Kauer; Amor der Heirathsstifter, Zauberposse, mit Musik von Drechsler; ein phantastisches Gemälde: 1727, 1827, 1927, von Meisl und Gläser, nebst einem Gespann von Pantomimen: Der Teufel in allen Ecken, und: Die Zauberkreide, welche letztgenannte zur Stunde immer noch gern gesehen wird. —

Das Personale des Josephstädter Theaters gehört zu den allergeplagtesten, indem es nicht nur viel und schnell einstudiren, sondern auch nach Umständen an der Wien aushelfen, und oft mit Sack und Pack hinüber wandern mufs. So kam aufs Tapet: Die Eselshaut, Feenspiel, mit Musik von Hummel, und Aubers Maurer, nebst dessen Parodie: Peterl und Paulerl, von Gläser, ein höchst abominables Triumvirat; das musikalische Quodlibet: Die Sängerin Montag, worin der Frankfurter (?) Schauspieler Kirchner als Falsetist Aufsehen erregte; Carlos Romaldi, aus Fränzels bekannter Oper: Carlo Fioras, zum Melodram geschnitzelt; Hanns Nicodemus Lipperl von Lipperlsfeld, Schwefelkerzen-Fabrikant in Kakran, Posse aller Possen; Musik-Rumfortersuppe; das lustige Beilager; erstes und letztes Debüt eines Tenors, nomine Padewith, aus der Choristen-Heerde; der hölzerne Säbel; Lustspiel mit Gesang von Kotzebue, Noten von Röth und Riotte; der Dorfbarbier in allen Aengsten; Pantomime, auf eine Komposition von Moscheles gesetzt; Robinson Crusoe, Ballet et cetera gräca. —

Die diesjährige Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Musik-Konservatoriums lieferte abermals einen wiederholten Beweis, wie sehr es die würdigen Vorsteher dieser achtungswerthen Kunst-Bildungs-Anstalt sich angelegen sein lassen, dem vorgesteckten Ziele immer näher zu rücken, und mit welcher Umsicht die thätigen Professoren den bewährten Plan

verfolgen, welcher ihre Eleven einzig und allein auf die wahre Bahn zu leiten vermag.

Zur gegenwärtigen Kunstausstellung war folgende interessante Wahl getroffen:

A. Instrumental-Sätze:

1) Die Ouvertüren aus Cherubini's „Anacreon" und Catels „Semiramis," beide höchst gelungen, mit männlich kraftvoller Solidität ausgeführt, wie man es sonst nur von erprobten, im musikalischen Waffenhandwerke ergrauten Veteranen zu erwarten berechtiget sein darf. —

2) Konzertino für das Waldhorn, von Kinsky, geblasen von Joseph Pfeiffer, und zwar, relativ, die solch zarter Pflanze inwohnende Mittel berücksichtigt, recht brav.

3) Rondeau für die Klarinette, komponirt und vorgetragen von Franz Limmer. Dem geschickten Spieler und angenehmen, selbst geistreichen Tonsetzer ward und gebührte ungetheilter Beifall im gleichen Maafse. —

4) Doppel-Konzert für zwei Hoboen, von Sellner, gespielt von Alexander Pötschacher, und Wenzel Kröpsch. Des ersteren schöner, voller Ton und das exakte Uebereinstimmen beider in brillanten, sich durchkreuzenden Passagen war durchaus lobenswerth zu nennen.

5) Rondeau für die Violine, von Pechatscheck, gespielt von Jakob Dont. Abermals ein kleiner David, der mit dieser Goliaths-Aufgabe recht ordentlich zurecht kam. Dennoch dürfte es nicht überflüssig sein, seinem Mentor den Warnungs-Spruch zuzuflüstern: „Festina lente! Successive fit motus!"

B. Gesangstücke:

1) Drei Vokal-Chöre, von Gyrowetz und Schubert, mit grofser Präzision und unbeschreiblich zarten Nüancirungen vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen der zweiten und dritten Klasse.

2) Zwei Chöre von Abbé Stadler, mit Orchester-Begleitung; aus Polyxena, und und einem, in freien Kirchenstyl.

3) Sextett aus Mozarts Don Giovanni; und hoffentlich doch wohl nur des schneidenden Kontrastes wegen

4) Duett von Pavesi, weil sonst nicht leicht abzusehen wäre, wie Saul unter die Propheten als Kontraband sich einschleichen durfte. —

Am Schlufs erhielten zwei der ausgezeichnetsten Zöglinge von jeder Klasse zur Belohnung des Fleifses und Ermunterung Prämien, in Medaillen, Büchern und Musikalien bestehend, aus der Hand des Präses-Stellvertreters, Herrn Hofrath von Kiesewetter.

Mit den Konzertgebern scheint diesen Sommer über ein Waffenstillstand abgeschlossen worden zu sein, und weder Fremde noch Einheimische wollten es wagen, in das gefährliche Lotto-Spiel zu setzen, um — Nieten zu ziehen. Nur zwei liefsen sich, durch Akkord mit der Administration gedeckt, im Kärnthner Theater hören, nämlich: Madame Rousseau, eine mittelmäfsige Flötenspielerin, und Ihr Landsmann, der dreizehnjährige Friedrich Wörlitzer, zu dessen Lobe sich wohl nicht mehr sagen läfst, als dafs er, wiewohl Wien erst in neuester Zeit die gefeiertsten Pianisten — Kalkbrenner, Hummel, Moscheles, Schoberlechner — zu bewundern Gelegenheit hatte, und selbst in seinen Mauern eine Gallerie eminenter Meister auf diesem Instrumente zusammenstellen kann, dennoch dreimal sich öffentlich zu produziren aufgefodert wurde. Ein hiesiges Kunstblatt äussert sich darüber eben so wahr, als ehrenvoll:

„Der junge Orpheus, Friedrich Wörlitzer, ist ein neues Meteor am Himmel der Virtuosenwelt. Er entzückte jedesmal das zahlreiche, mit rauschendem Beifall ihn enthusiastisch überströmende Publikum durch sein schönes, kunstgerechtes Spiel im D-moll-Konzerte, und der Phantasie mit den schottischen Variationen von Kalkbrenner, so wie in Hummels Konzerten — A-moll und H-moll — und den Alexander-Variationen von Moscheles, welche man selbst von diesem nicht vollendeter gehört zu haben sich erinnerte. —

Das grofse Talent des genialen Knaben tritt auf eine höchst imposante Art hervor, denn er zeigt in seinem Spiele eine Ruhe und Besonnenheit, wie sie nur dem Künstler eigen sind, der sein Instrument durchaus beherrscht, und zugleich den äussern Einwirkungen seiner Umgebung keinen Eindruck auf sich gestattet; der sich also von diesen nicht im Mindesten beherrschen läfst.

Sein Anschlag ist zweckmäfsig; gleich kräftig, als zart. Beide Hände sind durch alle Schulen, nach allen Richtungen hin gebildet, dafs sein Vortrag die Figuren in allen Nüancen fein und richtig wiedergiebt. Wenn man sieht, wie mühsam sich Viele abarbeiten, um schwierige Tonstücke herauszubringen, so wird man doppelt erfreut, die seltene Leichtigkeit und männliche Taktfestigkeit bewundern zu können, womit ein so junger Virtuose die schwersten Aufgaben zu lösen im Stande ist.

Dieser Grad zeigt die Stufe, auf welcher der Künstler von Beruf zum Meister erhoben wird. Wir können — trotz der Möglichkeit, dafs solch unbedingtes Lob vielleicht Schaden stifte, aus voller Ueberzeugung keine andere Sprache führen; denn das wahre Talent läfst sich dadurch nicht beirren. Aechtes Gold verbrennt in keinem Feuer."

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 28. November — Nro. 48. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Quintenfolge.

(Von Dr. G. A. Lautier.)

Das Problem woher es komme, dafs zwei einander folgende Quinten und eben so Oktaven ohne besondere Umstände das Gehör gradezu beleidigen, zwei solche Quarten, Septimen und Sekunden häufig ein ähnliches bewirken, dagegen zwei sich folgende Terzen und Sexten der Regel nach durchaus angenehm klingen, war bisher noch nicht gelöst worden. Man wufste zwar, dafs zwei einander folgende Oktaven, den Fall des Unisonus ausgenommen, in der Regel leer klingen, und zwei sich folgende Quinten hart und leer; allein die Frage ist eben, woran es liege dafs diese vollkommnen Konsonanzen, wie man sie mit Recht nannte, wenn sie wiederholt werden, weniger gut klingen, das heifst unvollkommner konsoniren können als die unvollkomnen (oder blofsen) Konsonanzen, nämlich die Terz und Sext? Und weil der Begriff der Leere bei der Oktave weit anschaulicher ist als bei der Quinte, befriedigte dieser Grund noch allenfalls hinsichts des Uebelklingens der Oktavenfolge, woher denn die Theoretiker hauptsächlich nur versuchten, das Problem der Quintenfolge zu lösen.

Die nähere Angabe dieser Versuche, deren man mehrere in Webers Theorie der Tonsetzkunst Th. IV. S. 73 — 76 findet, ist hier ganz überflüssig, da es anerkannt ist, dafs sie sämmtlich mifsglückten, und man daher sogar mit Recht anfing, das Verbot der Quintenfolge selbst für grundlos zu halten.

Aber wie konnten diese Versuche glücken, da sie sich damit begnügten, auf ganz äusserliche Weise Gründe blofs für diese einzelne Erscheinung aufzusuchen, statt dafs man vielmehr hätte einsehn sollen, wie alle Regeln der Tonkunst nothwendiger Weise zusammenhängen müssen, und keine derselben auf befriedigende Weise begründet werden könne, bevor man nicht die allgemeine Grundlage von allen gefunden. Denn ist es nicht dasselbe Gehör, welches beleidigt durch unerlaubte Quintenfolgen, auch verletzt wird durch unrichtiges Unterlassen der Auflösung einer Dissonanz? und wird nicht dasselbe Gehör verletzt durch jede falsche Fortschreitung der Melodie und Harmonie? wie konnte man daher hoffen, den Grund einer besondern Verletzung des Gehörs zu finden, ohne den allgemeinen Grund des Uebelklingens entdeckt zu haben? und es mufs also derselbe allgemeine Grund, aus welchem die verbotne Quintenfolge das Gehör beleidigt, auch der Grund sein, weshalb die Dissonanzen aufgelöst, und überhaupt jede Regel beobachtet werden mufs, das heifst es existirt ein allgemeiner Grund, aus welchem alle Regeln der Tonsetzkunst, also unter andern auch die bisher noch nicht entdeckten Regeln der Fortschreitung der Akkorde oder des Grundbasses fliefsen, und dieser allgemeine Grund mufs daher auch eine allgemeine Regel bilden.

Diese allgemeine Regel wonach bestimmt wird, was dem Gehöre übelklingt oder nicht, mufste alle Regeln der Komposition aus sich ableiten lassen, weil die Natur des Gehöres überall dieselbe ist. Allein das Gehör nimmt

nicht blos Eindrücke musikalischer Tonverbindungen in sich auf, sondern es ist auch empfänglich für die Sprache, und wird eben so sehr beleidigt durch einen Fehler gegen die Sprachgrammatik als durch einen Verstofs gegen die Grammatik der Tonkunst. Somit mufs jene allgemeine Regel des Mifsklanges für das Gehör eben so sehr gelten für die Worte als für die Tonkompositionen, oder es läfst sich wieder keine musikalische Regel begründen, wenn man nicht zugleich auch die Regeln der Sprache begründen kann. Aber auch dieses reicht nicht aus, denn indem das Gehör selbst mit der ganzen Organisation des Hörenden zusammenhängt, ist die Natur des Gehörs schlechterdings nicht gründlich zu bestimmen, ohne dafs zugleich auch die Natur der ganzen Organisation, das ist des Gesichts, des Gefühls kurz des ganzen Körpers bestimmt werde, so wie endlich die Natur des Körpers ohne die Kenntnifs der Beschaffenheit der Seele nicht gründlich zu erklären ist.

Es mufs daher die allgemeine Regel der Tonkunst zugleich die Regel für alles was vorhanden ist, sein, und es ist ein fruchtloses Verfahren, die Gesetze der Musik begründen zu wollen, ohne zugleich auf die allgemeinen Regeln alles Hörens, Fühlens und Bewufstseins Rücksicht zu nehmen; denn man vergifst dabei, dafs es nur eine Wahrheit gebe, welche sich überall wiederfinden mufs, und dieses Vergessen war die Schuld dafs alle bisherigen Regeln unbegründet, das ist schwankend und ungewifs bleiben mufsten.

Da es mithin nur eine allgemeine Regel oder eine Wahrheit giebt, mufs eben so sehr als der Grund des Uebelklingens oder Mifsstandes für das Gehör nur in dieser allgemeinen Regel zu suchen war, auch der Grund des Mifsstandes oder Mifsverständnisses für den Verstand in derselben Regel liegen, oder dasjenige was dem Gehöre übel klingt, mufs zugleich unverständlich sein.

Das Einseitige der bisherigen Theorien lag eben darin, dafs indem der Grund des Wohl- und Uebelklingens gefunden werden mufste, man dabei nicht einsah, dieser Grund einer angenehmen oder unangenehmen Einwirkung auf das Gehör müsse nothwendiger Weise ausserhalb des Gehörs also im Verstande liegen, weil, wenn man einen Uebelstand nur durch das Gehör erklären will, immer noch die alte Frage übrig bleibt, weshalb denn ein Uebelstand unangenehm auf dasselbe einwirke? Die allgemeine Regel des Verstandes, das heifst die allgemeine Regel alles Denkens ist aber darum der einzige Grund aller Regeln jeder Wissenschaft und Kunst, weil es eben die Sache des Verstandes und nicht des blofsen Gefühls oder Gehörs ist, Regeln zu geben, und überall wo Regeln existiren, hat auch der Verstand zu thun. Indem es aber nur die eine allgemeine Regel des Verstandes für alle Wissenschaft und Kunst geben kann, ist nur dasjenige richtig was verständlich ist, aber eben daher auch ist alles richtig was verständlich ist, und die Verständlichkeit mithin die Bedingung und einzige Regel aller Komposition. Und da die Verständlichkeit die einzige Regel ist, ist diese allgemeine Regel eben die Regel, dafs es nur eine Regel giebt, oder sie heifst:

die Regel ist die Regel,

aus welchem sofort zu erklärenden Satze sich daher alle Regeln der Kunst und Wissenschaft, namentlich also die Regeln und Gründe des Quintenverbots ableiten lassen müssen.

Jener Satz bedeutet nämlich, dafs die Regel nicht die Ausnahme sei, dafs also die Regel nicht ausnahmsweise sondern in der Regel statt finde somit die Hauptsache, die Ausnahme dagegen die blofse Nebensache sei, welche daher untergeordnet werden mufs. Der Satz heifst mithin:

die allgemeine Regel ist das Unterordnen der Nebensache unter die Hauptsache,

und da also nur die Hauptsache hervortreten, die Nebensache somit versteckt werden soll:

die allgemeine Regel ist das Hervorheben der Hauptsache und Verstecken der Nebensache.

Mithin mufs man nur noch finden, was in

jedem einzelnen Falle die Hauptsache und was die Nebensache sei, und man hat dann die besondere Regel für diesen Fall, welches jetzt auf die Quintenfolge anzuwenden ist.

Zwei einander folgende Quinten können nur in sofern als ein Uebelstand erscheinen, als das Gehör überhaupt auf sie merkt, das heifst als sie dem Hörenden bewufst werden, und die blofsen Augenquinten konnte nur der Pedantismus der vergangnen Zeit verbieten. Es fragt sich daher nur, in welchem Falle diese Folge zweier Quinten bemerklich, das ist erkennbar wird, und dieses ist eben nur dadurch möglich, dafs die zweite Quinte als die Folge der ersten betrachtet, das heifst die eine Quinte mit der andern verglichen wird. Diese Vergleichung besteht aber darin, dafs die beiden die erste Quinte bildenden Töne als zusammengehörig erscheinen, und eben so die beiden die zweite Quinte bildenden Töne, und nun erst beide Quinten zusammengestellt werden, und die Vergleichung dieser vier Töne als zwei Quinten wäre unmöglich ohne jene Absonderung zu je zwei Tönen. Die beiden zusammengehörenden Töne jeder der zwei Quinten bilden daher, eben ihres Zusammengehörens wegen, einen Akkord, mag er nun gleichzeitig ertönen oder als Berechnung erscheinen, und es kann das Gehör also zwei einander folgende Quinten nur zwischen zweien Akkorden merken, woher z. B. alle in derselben Melodie vorkommenden Brechungsquinten blofse Augenquinten sind, wenn nicht je zwei Töne derselben einen gebrochnen Akkord vorstellig machen. Somit kann der Grund, dafs zwei einander folgende Quinten übel klingen, nur darin liegen, dafs sie als zwei Akkorde erscheinen, und die Ursache ihres Mifsstandes mufs mithin lediglich in dem Verhältnifs der Quinte zum Akkorde gesucht werden.

Dieses Verhältnifs, da es der Grund eines Uebelklanges ist, mufs ein unpassendes Verhältnifs, das ist ein Mifsverhältnifs sein, oder der Akkord mufs eine andre Natur als die Quinte haben: nicht zwischen den beiden Quinten liegt der Mifsstand, sondern wenn man es recht besieht, grade umgekehrt als es zuerst erscheint, zwischen der Quinte und dem Akkorde. Da also der Akkord nur aus Terz, Quinte oder Septime (oder deren Umkehrungen in der höhern Oktave) bestehen kann, und die Quinte seiner Natur unangemessen ist, kann nur noch die Septime und Terz ihr angemessen sein, und weil es klar ist dafs ihm die Septime noch weniger zukommen kann als die Quinte, bleibt nur die Terz übrig.

Die Terz ist mithin das wesentliche Intervall des Akkordes, oder der Akkord besteht wesentlich nur aus übereinander gesetzten Terzen, und in sofern daraus andre Intervalle, wie die Quinte oder Septime entstehn, sind diese daher nur wegen der Terzenverbindung Theile des Akkordes. Das heifst aber, die Quinte mufs, um als Theil des Akkordes oder als Akkord zu erscheinen, diese Terzenverbindung hervorheben, und somit ihre Quintennatur unterordnen oder verstecken, und so oft dieses nicht geschieht, mufs ein Uebelstand entstehn.

Da nun also die beiden einander folgenden Quinten nur in sofern sie als zwei Akkorde erschienen, mit einander verglichen, aber eben daher als Quinten erkannt wurden, so tritt damit eben so sehr als die Akkorde oder die Terzenverbindung hervortrat, auch die Quintennatur hervor, und der Grund des Uebelstandes zweier sich folgenden Quinten mufs mithin sein: dafs durch dieses gleichmäfsige Hervortreten beider Naturen, nämlich der Terzennatur, welche sie als Akkorde erscheinen läfst, und der Quintennatur, welche ihrer Eigenschaft als Akkorde widerspricht, das Gehör ungewifs ist, ob es zwei Akkorde höre oder nicht. Die beiden Quinten werden nur bemerkbar, in sofern sie als Akkorde erscheinen, und das Gehör glaubt also auf der einen Seite zwei Akkorde zu vernehmen; auf der andern Seite aber bewirkt grade dasselbe Bemerkbarwerden der beiden Quinten auch, dafs sie wegen des Hervortretens der Quintennatur nicht als zwei Akkorde (son-

dern als zwei Sätze) erscheinen, und das Gehör fühlt sich daher in diesem Schwanken unglücklich oder es wird verstimmt: es entsteht der Uebelstand.

Diese ganze Deduktion setzt voraus, dafs zwei sich folgende Quinten übel klingen, und sucht blos den Grund dieser Voraussetzung. Nur in sofern als die Voraussetzung richtig ist, ist also auch richtig, dafs die Quinte eine andre Natur habe als der Akkord, und dieser mithin wesentlich aus Terzen bestehe: in sofern aber auf der andern Seite dieses letztre richtig ist, folgt umgekehrt daraus die Richtigkeit des Uebelstandes zweier sich folgendeu Quinten.

Diese Beweisführung ging somit nur von der Erfahrung, das ist vom Gehör aus; indem aber jener Uebelstand nur aus dem gleichmäfsigen Hervortreten der Terzen- und Quintennatur entstand, und der Grund desselben mithin in der Unbestimmtheit oder Ungewifsheit lag, welche beider Naturen die Haupt-, und welche die vielmehr unterzuordnende Nebensache sei, führte jene Deduktion auf die oben gegebne allgemeine Regel, die Nebensache müsse der Hauptsache untergeordnet werden, und da die Quintenfortschreitungen nur in sofern sie Akkorde bilden, bemerkbar, zur Hauptsache die Natur des Akkordes, und zur Nebensache die Natur der Quinte bestimmen, mufs folglich letztre der erstern untergeordnet werden. Eben daher können sie nur in denjenigen Fällen vorkommen, wo diese Unterordnung statt findet, und sind mithin der Hauptsache oder Regel nach verboten. Die Entwickelung der erlaubten Fälle aber, das ist somit der Ausnahme, wohin die Gegenbewegung, das Verstecken der Quinten in Mittelstimmen unter den gehörigen Umständen, kurz alles gehört, wodurch (wie Weber Th. IV., S. 58 u. 72 ganz richtig angiebt), das Gehör von der Aufmerksamkeit auf die Quinten abgezogen wird und ein andrer Gegenstand als Hauptsache hervortritt, wird hier übergangen, und einer gröfsern Arbeit (der zweiten Abtheilung meines Grundrisses der Tonwissenschaft) vorbehalten: diese Ausnahmen sind aber nicht willkührlich oder sie heben die Regel nicht auf, denn vielmehr, wie gezeigt, aus ihr selbst hervorgehend, sind sie durch die Regel selbst zu erkennen, und so nur die nähere Entwickelung und Bestätigung derselben, so wie diese Regel nur die nähere Entwickelung der oben gegebnen allgemeinen Regel sein kann.

(Schlufs folgt.)

---

3. Beurtheilungen.

Berichtigung der in No. 42. abgedruckten Anzeige des Rastrelli'schen Rondo's, les charmes de Dresde.

Schon in No. 47. ist diese Berichtigung von Seiten des Dresdner geehrten Herrn Berichterstatters dahin erfolgt, dafs der Komponist jenes Rondo's nicht der Kirchenkomponist Joseph Rastrelli, sondern dessen Sohn Joseph Rastrelli, ebenfalls zu Dresden, sei. Da es letzterm jedoch Ehre macht, dafs er den gegen das Rondo ausgesprochenen Tadel nicht auf seinem Vater ruhen lassen will, so nehmen wir mit Vergnügen seine eigne Erklärung auf.

Eine der letzten Nummern der Berliner Musikalischen Zeitung enthält eine Beurtheilung meines Rondo's (Les charmes de Dresde) welche allerdings nicht geeignet ist, einen jungen Musiker aufzumuntern. So gern ich gegründeten Tadel annehme, und mich bestrebe, die von sachverständigen Männern angegebenen Fehler zu vermeiden, so kalt lassen mich Beurtheilungen, wie jene in Ihrer Zeitnng. Ich würde Sie deshalb nicht mit dieser Zuschrift belästigen, wenn nicht jener Beurtheilung ein Irrthum zum Grunde läge, welchen ich zu berichtigen Sie ganz ergebenst ersuche.

Der hier als Kirchenkomponist angestellte Rastrelli ist nämlich mein Vater, welcher sich nur mit Kirchenkompositionen beschäftiget hat, und dessen Vorname Vinzenz ist.

Der Gewährung u. s. w.

Natürlich mufs der unterzeichnete Beurtheiler *) auf sich berufen lassen, welchen

*) Bei dieser Gelegenheit erkläre ich nochmals, dafs alle meine Beiträge mit meinem vollen Namen oder mit

Einfluſs der Tonsetzer einer Anzeige gestattet; nur erlaubt er sich ein Wort über die Bemerkung, daſs dergleichen Beurtheilungen nicht geeignet seien, einen jungen Künstler aufzumuntern. Nicht Herrn Rastrelli allein, sondern so vielen, die eine ähnliche Ansicht von Kritik haben, die sich gelegentlich auch auf Lessings Wort berufen, man solle gegen den Meister streng sein und gegen den Jünger nachsichtig — diesen allen und keinem zunächst gilt die nachstehende Bemerkung.

Wie muſs es denn um einen jungen Künstler stehen, der nach Aufmunterung von Aufsen bangt? oder der (denn dies liegt hinter solchen Beschwerden verborgen) durch Widerspruch und Miſsbilligung von Seiten irgend eines Beurtheilers sich gedrückt, wol gar unterdrückt fühlt? — Es giebt vornehmlich zwei Antriebe, die Kunst zu seiner Lebensbeschäftigung zu machen. Der eine ist innerer Beruf; wer ihn in sich trägt, wird bezeugen, daſs er mit der Kraft eines unbedingten unbeugsamen Naturgebotes den Künstler beherrscht und über allen Einspruch, über alle Hemmung und Hinderung hinwegzieht, daſs er daher sicher der Zustimmung anderer nicht bedarf, wenn diese auch dem Künstler erfreulich werden kann als Resultat seines äuſserlichen Wirkens, nicht als Bestärkung in seinem innern, die jeder zunächst nur von sich selber erwarten soll. Andere werden zur Beschäftigung mit der Kunst gezogen, weil diese ihnen genuſsreich und in einer irrigen Verwechslung der Wirkung mit dem Vollbringen leicht erscheint. So unrichtig diese Entscheidung und die Beobachtung ist, auf die sie sich gründet: so schlieſst sie doch nicht die Unmöglichkeit aus, daſs ein so Irrender neben dem äuſsern Antrieb auch ein wahrhaftes Talent habe. Einem solchen ist nun nichts nöthiger, als daſs er bald die ernste Seite der Kunst neben ihrer lockenden Wirkungsweise wahrnehme, daſs er neben der Leichtigkeit ihrer Erscheinung das Gewicht ihres Studiums in das Auge zu fassen und sich anzueignen bestimmt werde: je dringender und strenger, desto dankenswerther ist gerade ihm die Mahnung. Fehlt aber dem von Aufsen her sich Bestimmenden das innere Vermögen, so nützt er der Welt und sich selber nichts; dann ist es fast unvermeidlich, daſs Widerspruch von aufsen ihn störe, aber es geschieht dann zu seinem Besten, wenn er nur zur Erkenntniſs seines Irrthums gelangt. Man kann eine Zeitlang einen falschen Weg nehmen, aber kein Mensch ist darum verloren und berufslos; jeder kann sich seinen wahren Wirkungskreis mit Erfolg und Ehre schaffen.

Darum eben, weil jeder, der nur redlich das Gute will, wenn er sich auch verirrt haben sollte, in sich selber die Aussöhnung mit jedem Widerspruch findet und weil tausendfache Erfahrungen an so vielen, mit Recht und Unrecht angefochtenen und doch nicht unverdient beschädigten Künstlern jene Ansicht bestätigt haben: darum eben darf Kritik sich in ihrem Geschäft über alle Berücksichtigung der Wirkung an Einzelnen erheben. Sie darf es, und muſs es; denn ihr Geschäft ist nicht Fürsorge für das Individuum, oder Eiferung gegen dasselbe als solches, sondern Erkenntniſs des Wirkens und deren Verbreitung zur Förderung allgemeiner Bildung und der besondern der Künstler. Wo sie dies nicht leistet, muſs sich dem Künstler, der einen würdigen Begriff von der Kunst und sich selbst und einen richtigen von Kritik hat, für nicht vorhanden gelten. Eine Beurtheilung aber, die jenes Streben offenbart, muſs ihm selbst dann werth sein, wenn sie seiner Idee entgegenstände; sie ist ja der Angelegenheit geweiht, der auch der beurtheilte Künstler seine Kraft widmet.

Allein — unsre Zeit stellt den Kunstjünger, der nicht fest in sich entschieden ist, allerdings auf einen gefährlichen Scheideweg und macht ihm vielleicht darum Bescheid

---

M. unterzeichnet sind, wenn nicht in einer scherzhaften Einkleidung der Anlaſs zu einer scherzhaften Unterschrift oder zur Auslassung jedes Namens, oder der Chiffre S. K. liegt. In solchen Fällen nenne ich mich aber jedem auf die erste Frage. — Man halte diese umständliche Erklärung in einer Zeit zu Gute, wo mit Anonymität und Pseudonymität so mancher Unfug getrieben wird.

Marx.

nöthiger und Mifsbilligung bedenklicher. Eine grofse Verderbnifs ist in unsern Tagen über die Tonkunst hereingebrochen. Von der einen Seite haben Virtuosen durch den Glanz ihrer Kunstfertigkeit die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese allein hingewendet und über den Gehalt ihrer Kompositionen durch die Unterschiebung ihrer persönlichen Geschicklichkeit und Berühmtheit getäuscht; man hat die grofsen Virtuosen Kalkbrenner und Konsorten nicht von den schlechten Komponisten Kalkbrenner und Konsorten unterscheiden gelernt. Auf der andern Seite haben die deutschen Tonsetzer den Begriff des Drama noch nicht so erfafst, um damit dem Geist ihres Volkes die befriedigende Nahrung zu bieten, und damit ist einstweilen die unterhaltungslustige Menge zu der geistlosen Lüsternheit der italischen und zu der herzlosen Konversation der französischen Oper hingewiesen worden. Die bisherige Theorie der Tonkunst hat dieses vorübergehende Zurücksinken derselben nicht aufzuhalten vermocht und die Unterhaltungsjournalisten haben sich nicht entblödet, ihre der Menge abgehorchten Aussprüche dieser als Lehrsätze und kompetente Entscheidungen zurückzugeben. So kann denn ein junger Tonsetzer leichter als in andern Zeiten verlockt werden, der überall eindringenden Modeseichtigkeit sein Loos oder wenigstens sein erstes Auftreten anzuvertrauen. Dies ist aber eine der Kunst so fremde Spekulation, dafs jeder so Verfahrende sich selbst voraus sagen müfste, welches Urtheil ihm da bevorsteht, wo man nur abwägt, was für die Förderung der Kunst geschieht. Der Beruf zu dieser ist ein so hoher und heiliger, dafs jedes an seiner Stelle untergeschobene eigennützige Motiv Geringschätzung verdient, und in diesen Blättern zu erwarten hat. So viel an uns ist, soll jedem die Alternative streng eingeschärft werden, seinem innern Berufe treu zu sein, oder sich an dem etwaigen Zujauchzen der unkundigen und berufenen Modegesellschaft für die Mifsbilligung der wahren Kunstfreunde schadlos zu halten.

Marx.

Sammlung verschiedener Gesang- und Musikstücke für Pianoforte von verschiedenen Komponisten, herausgegeben von M. Westphal. Berlin bei Wagenführ. Pr. 10 Sgr.

Neben dem wohlthätigen Zwecke dieses Unternehmens (der Ertrag gehört der Wadzeck-Anstalt) ist sie mit ihren Tänzen von Guhr und andern ein erwünschter Beitrag, die widerwärtigen und frivolen Tanzarrangements aus Opern überflüssig zu machen, zu denen sich kein Musiker von Ehrgefühl hergeben sollte.

M.

---

4. Berichte.

Gastrollen der Königlichen Kammersängerin Fräulein Henriette Sontag auf dem königlichen Theater in Berlin.

(Schlufswort.)

Wenngleich in jeder von Fräulein Sontag dargestellten Gastrolle eine gewisse Individualität angetroffen wird, welche sie von anderen Rollen der Art unterscheidet, so dulden sie es doch alle, sich nach Einer Richtung hin einander überordnen zu lassen, nämlich in der Richtung von der unbestimmtesten und unbefangensten Mädchenhaftigkeit durch alle Grade der Leidenschaft hindurch bis zur entschlossensten und geregeltsten Thätigkeit der weiblichen Seele. In dieser Beziehung wird man, so sonderbar auch sonst die Vermischung erscheinen mag, folgenden Klimax anerkennen müssen.

1) Myrrha im Opferfest bis zum ersten Entwickelungsmomente;
2) Rosine im Barbier von Sevilla;
3) Susanne in Figaro's Hochzeit;
4) Prinzessin im Jean de Paris;
5) Myrrha bis zum zweiten Entwickelungsmomente;
6) Amenaide im Tancred;
7) Agathe im Freischütz;
8) Euryanthe;
9) Desdemona im Othello;
10) Myrrha im dritten Abschnitte der Rolle, und
11) Donna Anna im Don Juan.

Die ersten vier Rollen gehören nur in das Gebiet der Unbefangenheit und Zierlichkeit, womit sich bei Susanne Laune und Witz verschwistern. Die nächsten drei athmen Besorgnisse der Liebe. Euryanthe und Desdemona sind erhabene Märtyrinnen, grofs durch Duldung der höchsten Schmerzen verkannter Treue und Liebe.

Myrrha ist im letzten Rollenabschnitte

zwar auch nur Dulderin, aber sie leidet selbstverschuldete Schmerzen, ihr Leiden ist zum Theil handelnd, indem sie ihr Gewissen bezwingen mufs und endlich demselben wieder durch eine Handlung, durch Entdeckung der Verschwörung, ein Ende macht.

Donna Anna endlich ist die entschlossene konsequente selbstthätige Heldin.

Rekapituliren wir nun die Leistungen unseres Gastes, so ergiebt sich, dafs sie zwar durchgängig Vortreffliches geleistet hat, dafs sie aber der Donna Anna und selbst dem dritten Theile der Myrrha-Rolle nicht gewachsen erschien, ja dafs sie sogar in den Rollen der Agathe und Euryanthe insofern nicht vollkommen genügte, als sie in den mehr aktiven Partien dieser Rollen zu passiv blieb. (Man denke hierbei an das, was über die Schwärmerin Agathe und über die Wildnifsscene in der Euryanthe gesagt worden ist.)

Referent ist aus diesen Betrachtungen zu der Ueberzeugung gelangt, dafs man den Künstlerwerth unseres Gastes auf Rechnung ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit und ihres redlichen Strebens nach Wahrheit sehr oft überschätzt hat. Er hält sie für unübertrefflich in allen Partien der Anmuth, Zierlichkeit und sanften Duldung. Er glaubt aber, dafs die Rolle der Desdemona an der Grenze des Gebietes ihrer Fähigkeiten liegt, und dafs sie bei fortgesetzten Versuchen wirklicher Heldinnenrollen Gefahr laufen wird, ohne Erreichung ihres Zieles zugleich diejenigen Kräfte zu opfern, ohne welche auch die leichteren Karakterrollen sich nicht durchführen lassen. Er ist der Meinung, dafs Fräulein Sontag es sich selbst vor Allem schuldig ist, sich, unbekümmert um das thörige Geschrei der Menge, von wohlmeinenden Freunden das junge Rollengebiet bezeichnen zu lassen, in welchem sie auf der Einen Seite nicht nur sich selbst spielt sondern sich objectivirt, auf der andern aber jede übermäfsige physische Anstrengung vermeidet. Weder die äufsere Schönheit noch die Dauer erzwungener Kraft währt ewig. Aber das, was sie mit ruhigem Ernste und mit besonnenem Studium von Aufen in sich aufnehmen und sich völlig zu eigen machen wird, das wird das Ihrige bleiben und länger Früchte tragen.

Für ihr Kunstleben scheint es uns daher ein Glück zu sein, dafs sie das königstädter Theater so lange verlassen hat, als dort nur Rossinische Trivialitäten genährt werden. Ob sie in dem eitlen Paris die Klippe der Subjektivität zu vermeiden wissen werde, scheint uns ebenfalls sehr bedenklich.

Die königliche Oper in Berlin möchte vielleicht am meisten an ihr gewinnen und ihr zugleich das dauerndste Glück gewähren, vorausgesetzt dafs die Direktion dieser Bühne zu dem ernsten Streben nach Vielseitigkeit und Kunsttreue zurückkehrt, welches sie zur Zeit unserer Väter ausgezeichnet hat.

Sapienti sat.

Berlin.

Geehrtester Herr Redakteur!

Ich zeige Ihnen hiermit betrübten Herzens mein völliges litterärisches Fallissement an. Nicht etwa dafs meine Quellen verstopft wären, sondern ich bin nur durch ein schweres Kriegsjahr (Sie wissen ja doch, dafs man unlängst 10,000 gegen mich ins Feld gestellt hat) so mit literarischen Kosten überhäuft worden, dafs ich für jetzt wegen angehäufter Schuldforderungen insolvent bin. Ich weifs zwar, Sie haben noch einen starken Saldo zu Gute; aber bedenken Sie was mich die Mobilmachung meiner Truppen, die jetzt ihr Hauptquartier in Leipzig haben, kosten mufste. Freilich wären Sie ein hartherziger Gläubiger, so mufs ich mir gefallen lassen, dafs Konkurs über mich ausbricht. Ich versichere Ihnen aber, der Bestand der Aktiva lohnt nicht die Gerichtskosten; sein Sie daher billig und gehn Sie auf einen Vergleich ein. Ich biete Ihnen hiermit 10 pro Cent, und erkläre mich verpflichtet die Rückstände in billigen Terminen nachzuzahlen. Ich schulde Ihnen: 1) eine Rezension über Nurmahal, 2) eine über Oberon, 3) eine über Herrn Cornet aus Hamburg. Wenn ich dabei die ersten beiden Rezensionen jede zu 45 pro Cent anschlage, so bleiben für Herrn Cornet 10 pro Cent übrig, die ich Ihnen durch nachstehende Beurtheilung auszahle.

Herr Cornet, erster Tenorist vom Stadttheater zu Hamburg, trat während der Sommermonate hier in verschiedenen Gastrollen auf, wovon denn nach meiner Erinnerung (denn gewifs komm ich etwas spät) Johann von Paris, Georg Brown in der weifsen Dame, Max im Freischützen, und Don Ottavio im Don Juan die bemerkenswerthesten waren. Schon das ist ein gutes Zeichen für Herrn Cornet, dafs man sich nach fast einem halben Jahre noch lebhaft auf seine Darstellungen besinnt; bei den vielen mittelmäfsigen Theatererscheinungen — die im Lauf eines Jahres kommen und gehn, kann man nur für das Bessere ein Gedächtnifs haben. So besinne ich mich denn recht wohl, dafs Herr Cornet eine sehr wohlklingende besonders metallreiche Tenorstimme hat, die, wenn gleich ihre Stärke in der Höhe abnimmt, und auch der Umfang sich nach der Tiefe nicht besonders gut ausdehnt, dafür in der Mitte eine desto schönere Fülle hat, die sehr an das klangreiche Organ

unsers Bader erinnert. Seine Gesangsmethode ist zu loben, seine Rouladen sind bestimmt, die Aussprache deutlich; es hat mich Wunder genommen dafs ein Künstler, der während des Singens durchaus rein und richtig artikulirt, im Dialog nicht unbedeutend zum Provinzialismus hinneigt, und seinen Dialekt nicht so ausgebildet hat, wie man es von einem Schauspieler erwarten dürfte. Was seine Darstellungen selbst anlangt, so waren sie stets im Karakter der Rolle; und selbst da, wo ihn sein Aeufseres nicht ganz begünstigte, wufste er durch intensive Kraft vieles von dem zu ersetzen was ihn an passiven Mitteln abging. In den erstern seiner Vorstellungen war ich genöthigt, bisweilen unzeitige Verzierungen der Melodie wahrzunehmen; jedoch liefs sich aus manchen entnehmen, dafs er hier mehr dem Publikum gefällig sein wollte als aus eigenem Geschmack diese Wahl traf. Ein Künstler aber, der so wesentliche Rückhalte hat, sollte eigentlich auch das nicht thun. Bei seiner Ausdrucksweise fiel mir besonders ein gewisses Feuer (z. B. in den ritterlichen Stellen des Johann von Paris: „Alles für Gott" u. s. w.) welches er in Wort und Ton zu legen wufste, erfreulich auf. Durch dieselbe Kraft wufste er den Don Ottavio über das gewöhnliche Zärtlichkeitsniveau vortheilhaft zu erheben; rühmenswerth ist es auch, dafs er in dieser Rolle so viel Ehrfurcht vor Mozarts unsterblichen Manen hatte, dafs er durchaus nichts in der Partie veränderte.

Als Schauspieler zeigt sich Herr Cornet ebenfalls so gut wie man es von jemand der den Gesang zu seiner Hauptkunst gemacht hat, erwarten darf; namentlich war es im Maurer (eine oben anzuführen vergessene Vorstellung) wo er durch sein treffliches Spiel allgemeine Theilnahme erregte. Das Publikum erkannte dies lebhaft und häufig an und er erfreute sich mehreremale der Auszeichnung hervorgerufen zu werden. — So weit mein Gedächtnifs; habe ich etwas von Bedeutung vergessen, so möge mich bei Ihnen sowohl, Herr Redakteur, als bei Herrn Cornet die schwere Kriegszeit, wo einem so viel durch den Kopf geht, entschuldigen; nächstens denke ich wird eine Hauptschlacht statt finden. Indessen bitte ich um Ihre Quittung über die aus der Masse richtig ausgezahlte 10 pro Cent.

Der Ihrige

L. Rellstab.

Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig.

(Von A. Wendt.)

Längst schon war ich Ihnen einige Mittheilungen über die übrigen hiesigen Musikanstalten schuldig, da ich von dem Theater unlängst ausführlich gesprochen habe. Ich mache Anstalt zu der Erfüllung dieser Pflicht, indem ich Einiges über das hiesige Abonnements-Konzert, sofern ich bei meiner Stellung zu demselben unbefangen über diese Anstalt und ihre Leistungen zu urtheilen im Stande bin.

Dafs diese Anstalt hinter den Foderungen des heutigen musikalischen Geschmacks nicht zurückgeblieben ist, sondern im Gegentheil zur Bildung und Entwickelung desselben kräftiger, wie irgend ein hiesiges musikalisches Institut, beigetragen hat, darf ohne Vorwurf gegen die übrigen gesagt werden. Denn dieses Institut hat die reine Musikbildung, den einfachen Eindruck der Tonwerke, ohne andern gewinnenden Glanz zu seinem Zwecke, und am vollkommensten hat es denselben bisher durch die Gattung erreicht, in welcher die Tonkunst selbstständig wird, d. i. der Instrumentalmusik. Dafs auch hier das eitle und gehaltlose Virtuosenwesen seit mehrern Jahren in den Schatten getreten ist, beweisen hauptsächlich zwei Thatsachen — nämlich dafs den gröfsten Theil unsers Publikum nichts so sehr in dem Konzert interessirt, als die grofsen reinen Instrumentalwerke; zweitens der Umstand, dafs jetzt so wenig Virtuosen von geringem Gehalt bei uns ihre Rechnung finden, und der Virtuosenkonzerte daher auch freilich leider immer weniger werden, obgleich die früher festgesetzte Einrichtung, welche das Konzertgeben im Saale des Gewandhauses, als dem besten und bequemsten hiesigen Musiklokale, etwas beschränkte, schon seit einigen Jahren aufgehoben ist.

Zum Belag des Erstern will ich nur die Symphoniewerke und Ouvertüren nennen, welche im letzten Abonnement zur Ausführung gekommen sind. Von ältern Meisterwerken folgende: 1) von Haydn drei (nämlich Es-dur, D-dur, und die sogenannte militairische Symphonie; 2) von Mozart ebenfalls drei (nämlich Es-dur, D-dur ohne Menuett und G-moll); 3) sämmtliche Symphonien Bethovens mit Ausnahme der No. 1 (deren Aufführung mit dem Wegfallen des letztbestimmten Konzerts durch die allgemeine Landestrauer verhindert wurde, die grofse feierliche C-moll-Symphonie wurde dagegen auf Verlangen zweimal gegeben); 4) von Spohr No. 2.; 5) von Ries No. 2.; 6) von Ebert aus Es-dur.

(Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 5. Dezember — Nro. 49. — 1827.

2. Freie Aufsätze.

Ueber die Quintenfolge.

(Von Dr. G. A. Lautier.)

(Schluſs.)

Die Regel des Quintenverbots mufste daher aber, um wissenschaftlich entwickelt zu werden, nicht sowohl aus der bloſsen Erfahrung als eben aus jener allgemeinen Regel hergeleitet werden, und diese mehr wissenschaftliche Herleitung ist folgende:

Die allgemeine Regel ist das Unterordnen der Nebensache unter die Hauptsache. Da nun dieser Regel, eben weil sie allgemein ist, alles unterworfen ist, so ist auch alles entweder Hauptsache oder Nebensache. Somit müssen auch von den Intervallen des Akkordes diese die hauptsächlichen und jene die nebensächlichen sein. Eben daher mufs aber von den hauptsächlichen zuletzt nur eines zur Hauptsache, und alle übrigen mehr oder weniger zur Nebensache werden. Da ist denn nun die Wahl nicht schwer, die Terz für das Hauptintervall des Akkordes zu erkennen, denn sie bestimmt den Akkord. Somit mufs die Quinte des Akkordes, als die Nebensache, ihr untergeordnet werden, und sie darf nicht mit der Terz hervortreten. Dies geschieht aber, wenn zwei Quinten einander folgen, und nicht besondre Umstände die dadurch auf sie gerichtete Aufmerksamkeit des Gehörs von ihnen ableiten. Folglich dürfen zwei Quinten der Regel nach einander nicht folgen; die Ausnahmen aber ergeben sich auch grade hieraus.

Dieser Beweis, eben weil er wissenschaftlicher das ist mehr Entwicklung aus dem Begriffe, als aus der Erfahrung, ist daher weniger leicht aufzufassen. Aber auch er ist noch nicht rein wissenschaftlich, denn alsdann müfste in demselben auch nicht das Dasein von Terz, Quinte und Akkord vorausgesetzt werden. Der rein wissenschaftliche Beweis mufs also zeigen, wie, eben weil alles Haupt- und Nebensache ist, auch die Töne sich zur Haupt- und Nebensache vereinen, und daraus nothwendiger Weise alle Intervalle, Akkorde und Sätze entstehen müssen. Es mufs sich somit auch alles übrige in der Welt, sei es gut oder schlecht, zur Haupt- und Nebensache vereinen, und es ist hier wieder leicht zu erkennen, dafs das Gute nur die Hauptsache und nicht die Nebensache sein könne, das Böse folglich die Nebensache sei. Die Nebensache soll, damit man auch erkenne oder verstehe, es sei die Nebensache, untergeordnet, das heifst es soll gezeigt werden das Böse sei nicht die Hauptsache oder Gutes, oder es soll gestraft werden, und eben so wie in der musikalischen Komposition die Quinte im Akkorde, obwohl sie die Nebensache ist, und überhaupt die Dissonanz oder das Uebelklingende somit Böse vorkommen kann und mufs, wenn die Dissonanz nur aufgelöst das heifst eben der Konsonanz untergeordnet wird, und so nur die Komposition schön ist, so ist auch die schöne und göttliche Komposition welche das Weltall ist, voll von Dissonanzen oder Uebelständen, das ist von Bösem und Unglück, aber weil das Böse seine Strafe in sich trägt, und das Unglück der Weg der Vorsehung ist, zum wahren Glücke zu führen, sind diese so aufgelösten Dissonanzen

schlechthin keine Uebelstände mehr, und dieselbe Regel der Quintenfortschreitungen ist mithin zugleich die Regel oder das Prinzip des Strafrechts und der Moral. Die Unterordnung der Nebensache unter die Hauptsache ist aber eben so sehr das Gesetz des Staates, welches den Gehorsam der Unterthanen gegen die Regierung verlangen mufs, weil ohne diese Sonderung der Menschen in Haupt- und Nebensache der Staat unverständlich oder unrichtig, das ist eine schlechte Komposition wäre, mithin nicht bestehen könnte. Diese Unterordnung oder die Subordination ist ferner das Gesetz jeder Handlung, und der Entschlufs dazu ist nichts als das Zurücktreten aller übrigen möglichen Entschlüsse dadurch dafs der eine zur Hauptsache geworden ist, und diese Abstraktion der Hauptsache oder des Wesentlichen von den Nebensachen ist endlich das Gesetz alles Denkens, welches unmöglich oder unverständlich ist, wenn es nicht auf solche Weise gesondert oder zum System geworden ist.

Und so erst ist das Problem der Quintenfolge gelöset, indem der Schlüssel dazu gezeigt worden ist als die allgemeine Regel zur Lösung aller nunmehr eben so leicht zu lösenden Probleme; denn weil nur eine Wahrheit existirt, welche daher Wahrheit für alles oder eben die allgemeine Regel ist, konnte nur diese Wahrheit, und nicht etwas blos Zufälliges oder nur für den einzelnen Fall der Quintenparallelen passendes, angewandt werden zur Auflösung des (zuvor unverrständlichen oder ein Uebelstand seienden) Problems, woher denn allein dieser Beweis nicht mehr zu widerlegen ist, da jeder Gegenbeweis entweder unwahr, oder derselben allgemeinen Regel gemäfs, also vielmehr eine Unterstützung dieses Beweises wäre.

Da somit nur derjenige Beweis vollendet ist, welcher aus der allgemeinen Regel der Wahrheit entwickelt, erstlich zugleich die Regeln und nicht minder die Ausnahmen des zu Beweisenden festsetzt, zweitens auch die Regeln und Ausnahmen des Gegentheils davon das ist für alles Uebrige aufweiset, und so drittens sich selber als unwiderlegbar oder als seine eigne Regel und Ausnahme beweiset, so mufsten alle bisherigen Beweise sowohl in der Musik als in der Philosophie, und daher die Systeme selbst, widerlegbar bleiben, und es konnte das unwiderlegbare System der Musik, Philosophie, oder jener andern Wissenschaft nicht eher gefunden werden, als bis man zugleich die allgemeine Regel oder das allgemeine Prinzip für alle Regeln aller Wissenschaften und Künste hatte.

Mithin mufste der vom Verfasser dieses herausgegebne Grundrifs eines Systems der Tonwissenschaft*) zugleich der Grundrifs eines neuen philosophischen Systems sein, und die Neuheit beider Systeme besteht eben darin, dafs sie auch dasselbe eine System sind, oder dafs dieselben Sätze welche die, durchaus praktischen, Regeln der Komposition enthalten, zugleich die bisher ungelöseten höchsten philosophischen Aufgaben lösen, und so den Beweis des Daseins Gottes, der Unsterblichkeit der Seele, der Wirklichkeit der Welt geben. Diese Schrift, deren Inhalt der Verfasser sich somit hier anzudeuten erlaubt, zeigt daher, wie alle Regeln der Musik, ohne Ausnahme, aus der einen allgemeinen hervorgehn, und giebt so den Grund und die Regeln des Kon- und Dissonirens, der Auflösung der Dissonanzen, kurz den Grundrifs eines durchaus praktischen Systems der Tonsetzkunst. Dieses System ist aber durchsichtig, und der Musiker soll zugleich das System der Philosophie dadurch erblicken und vermöge des Haltpunktes den ihm die Musik dabei giebt, begreifen, so wie eben so umgekehrt der Philosoph die Musik. Daraus ergiebt sich

---

*) Praktisch theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft. Berlin, bei Dunker und Humblot. gr. 8. 14 Bog. Ladenpreis 25 Sgr. Der Verfasser.

Der Andrang vielfältiger Gegenstände macht es unmöglich, in diesem Jahrgang über das genannte, über Logiers und Urbans Werke und Nägeli's Vorlesungen zu berichten, Dies bleibt daher den ersten Monaten des nächsten Jahrgangs vorbehalten. Die Redaktion.

denn freilich, dafs die Verständlichkeit dieser mit einem Worte mehrere sagenden Schrift nicht ohne das Suchen dieser mehrern das ist ohne Studium möglich sei, indem aber ihr Zweck ist, auch für Musiker geschrieben zu sein, ist das am Ende derselben gegebne System des eigentlichen Grundbasses der Musik oder der Regeln welche die gröfste bis zur kleinsten Fortschreitung von Akkorden, ohne Ausnahme bedingen, dem eine kurze Rekapitulation des frühern vorangeht, durchaus klar und leicht faslich, und so der bequemere Schlüssel zur Verständnifs des übrigen.

Nach allem diesem konnte also nicht gegenwärtiger Aufsatz, sondern nur jene Schrift, weil sie das ganze System der Musik entwikkelt, die vollständige und rein wissenschaftliche Entwickelung des Gesetzes und Grundes des Uebelstandes zweier sich folgenden Quinten und Oktaven geben, und was hier mit den langen und breiten Worten der leichter zu verstehenden gewöhnlichen Schreibart dennoch nicht seiner ganzen Tiefe nach gezeigt werden konnte, sagt sie kurz und bündig, und konnte, gleichmäfsig bei allen übrigen Materien verfahrend, so allein in ihrer geringen Bogenzahl entwickeln, was sonst sechsmal mehr Raum erfoderte. Es ist daher in gegenwärtigem Aufsatze zwar gezeigt worden, dafs Terz und Quinte sich wie Haupt- und Nebensache verhalten, das heifst eine verschiedene Natur haben müssen, worin diese aber bestehe, ist noch nicht entwickelt, und es bleibt also immer noch zweifelhaft ob beide Intervalle auch wirklich verschieden sein könnten, und die hier vorgetragne Lehre der Quintenfolge würde mithin mit Unrecht sich für vollkommen begründet halten. Sind aber Terz und Quinte verschieden, so hat, wenn das eine Intervall die Zweiheit zu seiner Natur oder zu seinem Wesen hat, das andre zum Wesen die blofse Einheit, und indem jene Schrift zeigt, dafs die Quinte die Zweiheit, die Terz aber die Einheit sei, ist dort die Aufgabe, woher zwei sich folgende Quinten hart und leer seien, S. 163 und 164 also gelöset, dafs der Grund das Mifsverständnifs ihres Erscheinens als blofse Einheit (Akkord), und konfuser Weise doch auch wieder als Zweiheit oder Ganzes (nicht als Akkord sondern als Satz) sei, womit S. 101 zu vergleichen ist: und widerlege dieses und die übrigen Sätze dieser Schrift ihrem Hauptinhalte nach, wer es kann.

Lautier.

3. Beurtheilungen.

Iphigenia in Tauris, tragische Oper in vier Akten von Gluck. Aus dem Französischen des Guichard frei übersetzt von J. D. Sander, Klavierauszug von Ludwig Hellwig.

Schlesinger in Berlin. Preis 5 Thaler.

Indem ich die nicht mehr neue zweite Ausgabe eines vorlängst erschienenen Klavierauszuges dieser allbekannten Oper hier anzeige, und neue Ausgaben so neuer Opern, *) dafs sie nie alt werden, mit Stillschweigen übergehe: suche ich gleichwohl nicht Gelegenheit zu neuen Erörterungen über das Werk, oder gar Wiederholungen alter. Es liefse sich in beiden Richtungen noch so viel Wichtiges sagen! Zum Beispiel nur über den Wahn, Gluck anders als mit seinem Originaltext zu verstehen. Jede gute Komposition verliert bei jeder Uebersetzung. Doch hat es keinen Tonkünstler gegeben, dessen Gesang mit der Sprache so zusammengewachsen wäre, der so ganz durch die Sprache und — dürfte man fast sagen — nur in der Sprache Musiker gewesen wäre, als Gluck. Nicht den Sinn ganzer Sätze, sondern den jedes einzelnen Wortes hat er zu fassen gewufst, so dafs man in den wichtigsten Stellen ohne Nachtheil weder ein Wort vertauschen, noch blos versetzen könnte. Und nicht die geistige Bedeutung der Worte allein hat dieser grofse Redner festgehalten, sondern auch ihren sinnlichen Ausdruck in Silbenmaafs, Tonfall und Klang der Laute; so dafs selbst die wörtliche Uebersetzung überall die halbe, eben die sinnliche Kraft aufgeben mufs.

*) von Marie von Herold, der weifsen Dame, dem Maurer u. a.

Man könnte unserer modernen Jugend (die doch einmal ihre Zeit am Französischen und Italienischen todtschlägt, um Florian und die Wasserträgerin Genlis und Tasso's Amintas statt Göthe, Schiller, Jean Paul zu lesen) nachweisen, wie sie in Gluck die kräftigste Auslegung jener Sprache findet; man könnte die nicht unbedachten Verächter der armen, ausgelebten, unrythmischen, unreinklingenden französischen Sprache erinnern, dafs der kräftige Geist auch solches Material zu veredeln weifs, könnte nachweisen, wie in Glucks Munde selbst diese Laute unwiderstehlichen, unnachahmlichen Ausdruck der Leidenschaft, diese Monotonie und Taktlosigkeit Schwung und gewaltig treffenden Rhythmus erhalten hätte; könnte dann die deutschen Tonsetzer ausser Sebastian Bach fragen, was denn sie für ihre unerschöpflich reiche, reine, zarte und kräftige, durch und durch beseelte, in sich selbst schon dichterische Sprache Gleiches gethan, um Glucks Idee in ihr Vaterland zurückzuführen?

Man könnte an Gluck in seinen Meisterstücken zeigen, wie mächtig der Geist selbst bei den einfachsten Mitteln walten, wie reichen Ersatz er selbst für mangelnde bieten kann — dann aber in den schwächern Nebenpartien bemerken lassen, wie empfindlich, wenn dieser Ersatz ausbleibt, der Mangel in irgend einem Theil musikalischer Bildung, oder das Bequemen zu einer mangelhaften Herkömmlichkeit ist. Doch von alle dem nicht, von etwas Wichtigerm sei hier die Rede.

Eine meist dunkle Vorstellung von dem Wesen der Musik hat die Beschäftigung mit derselben zu einem wichtigen Theil der Bildung und gesellschaftlichen Unterhaltung gemacht; die Theater wissen ihre Produktionen an beiden Orten einzuschieben und es wird besonders in gröfsern Städten wenig Scholaren geben, die nicht ihre Singstunden von den treulosgeschmeidigen Lehrern mit dem modernsten Wust unserer heutigen, oder vielmehr der ausländischen Bühne beschicken lassen. Dieselben Aeltern, die jedes zweideutige Wort, jedes — nur freie Buch (hätte es auch, wie Göthesche Werke, eine höhere innere Reinheit, als die modeste Politur der Modeerziehung hinter sich errathen lassen will) ängstlich aus dem Kreise ihrer Zöglinge verbannen: versorgen sie geflissentlichst mit jeder von Paris ausgeworfenen Oper und sind unzufrieden, wenn der Lehrer nicht schleunigst für die neuesten sorgt. Sie wissen nicht, was sie thun. Endlich sollten sie aber bedenken, dafs hinter den Notenköpfen vielleicht ärgere Verführer lauern könnten, als hinter dem gefürchtetsten Buche, das wenigstens nicht immer den Schein der Harmlosigkeit zum Schirme hat.

Wer nun seine Anvertrauten nur baldmöglichst für die Modezirkel aptiren, oder unter der Aegide der Modernität zu irgend einem äufsern Vortheil befördern will, hat bei seinem äusserlichen Zweck nicht nöthig, das Innere des Zöglings zu prüfen und zu bewahren. Wer aber Reinheit und Gesundheit am Geiste für das Wichtigere, nie Aufzugebende hält, dem sei für die Angelegenheit der Musik, zum Beispiel, diese Glucksche Oper zu einem Vergleich mit den Neupariser empfohlen.

Gluck führt uns in einen Kreis der edelsten Menschen: Iphigenia, die sich nicht gesträubt hat, für ihren Vater das Sühnopfer zu werden, die Wohlthäterin des Landes und der dort gefährdeten Fremdlinge, die Versöhnerin ihres tiefgebeugten Königshauses mit den Göttern; Orestes, der heldenstark Reue und Bufse trägt; Pylades der liebreiche, treu ausharrende aufrichtende Freund, alle durch eine gerechte, wahrhafte und starke Liebe verbunden, geadelt, erwärmt. — In den modernden Modernen begegnen uns leere, kalte, selbstsüchtige Menschen: Koketten die verliebt thun, um geheirathet zu werden; Gecken die lüstern und süfslich die Grimassen der Liebe, der alle unfähig sind, jenen zurückgeben; thörichte Väter und schamlose Diener, so schlecht und leer, wie die Hauptpersonen; umgeben von einem Chor bestimmungsloser, mauldienerischer Landleute oder Jäger oder Türken.

Bei Gluck erscheinen die wichtigsten Interessen in einer erhabnen Handlung. Barbarei soll nicht über Menschlichkeit den Sieg

behaupten; ein edler, würdiger, mehr durch die Götter Gestürzter als Gefallener soll mit ihnen und sich selbst versöhnt werden, Iphigenia und Pylades sollen ihr Leid geendet, bewährte Treue und Tugend belohnt sehen. In den Modernen handelt sich's darum, ob der Geck oder aber der Narr den Gegenstand seiner verliebten Laune erschnappen soll, den beide trotz aller sentimentalen Geberdung eben so leicht entbehren könnten; der gefoppte Vater oder sonstige Widersacher giebt gegen 9 Uhr Abends einen Widerstand auf, um den es ihm schon um 6 Uhr nicht Ernst war und die Choristen singen und springen nach wie vor.

Wenn Gluck das Walten eines höhern Willens zu offenbaren hat, so ist dieser ein tief begründeter, gerechtfertigter; Erynnien erschrecken die Oberwelt nicht ohne deren Schuld, Götter lassen sich herab heilbringend; die Menschen neben solchen Erscheinungen sind würdig der unmittelbaren höhern Einmischung. In den Modernen springen kindische Fantome den Einfällen der Handelnden bei, oder machen die hohlen Puppen nicht mit Unrecht zum Spielwerk ihrer gleich thörichten Laune.

Glucks Sprache, in jedem Wort und Ton tiefsinnig, treffend, reiner inniger Ausdruck eines entschiedenen würdigen Karakters, eines wahrhaften, sympathetisch beseelenden und veredelnden Gefühls — die Modernen, lüsterne sinnkitzelnde Lüge eines ausgeleerten Gemüths, das jeden zu seiner Gedanken- und Herzlosigkeit herabzieht, den nicht Widerwille oder bessere Leitung davor bewahrt.

Das ist die Wahl, die den Jüngern und Freunden der Gesangkunst dargeboten ist und die ich hier habe beleuchten wollen. Beweise am Einzelnen verdient die Sache der Modernen in einem Kunstblatte nicht, und verträgt sie auch nicht; denn sie ist in demselben Augenblicke von selbst gefallen, wo man beginnt, sie zu prüfen; es bedarf daher für die Wollenden nur der Erinnerung.

Marx.

Den Verehrern Beethovens wird von Artaria und Komp. in Wien im Kupferstich, von Schlesinger in Paris im Steindruck das Bild des Unsterblichen

dargeboten. Uns scheinen beide, jedes in seiner Art, sehr empfehlenswerth, ohne dafs wir uns in einer fremden Kunst ein Urtheil anmaafsen möchten. Der für die erfreuliche Lieferung von Artaria höchst billige Preis ist 1 Fl. 12 Xr. Konven. Der Preis der gelungenen pariser Lithographie ist uns unbekannt.

M.

---

4. Berichte.

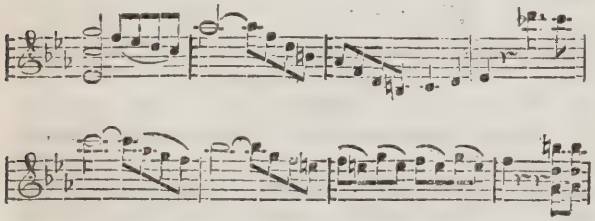
Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig.

(Von A. Wendt.)

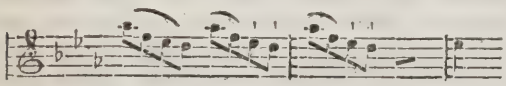
(Schlufs.)

Dazu kommen noch folgende neue Ouvertüren, über welche ich bei dieser Gelegenheit sogleich mein individuelles Urtheil mittheilen will: 7) eine neue noch in der Handschrift befindliche Symphonie des hiesigen Theatermusikdirektors Herrn Präger. — Die Kenntnifs der Tonmittel und gewandte Benutzung derselben wird dem Tonsetzer kein Mensch absprechen; aber einen durchgreifenden und ergreifenden Karakter, der sich durch alles Ausgehen auf Effekte nicht erreichen läfst, liefs dieses Tonstück vermissen. Die Sätze sind: 1) Allegro lebhaft, 2) Scherzo $\frac{3}{4}$ tanzmäfsig und mit zu viel Figuren überladen, 3) Adagio zuerst ruhig, dann geräuschvoll, grofse Kontraste enthaltend — Sordinen und Posaunen, 4) lebhaftes Finale; dieser Satz hat die meiste Einheit und einen fröhlichglänzenden Karakter. 8) 2 Symphonien von Kalliwoda, von welchen die erste schon im Winterabonnement 1825 — 26 mit vielem Beifall aufgenommen, und von mir in diesen Blättern angezeigt wurde, (sie ist bei Breitkopf und Härtel gestochen worden); die zweite aber in dem letzten Winterabonnement aus der Handschrift des Tonsetzers zum ersten Mal gegeben wurde. Sie wird jetzt in derselben Offizin gestochen und wird nächstens erscheinen. Sie ist heiterer, als die erste, eben so fliefsend und symmetrisch gearbeitet, aber zieht den Zuhörer weniger fortdauernd an. Durch eine kleine Einleitung im Larghetto Es-dur C. bereitet der Tonsetzer das Allegro vivace vor, einen bewegten und heitern Satz. Das Andante espressivo aus As-dur $\frac{2}{4}$ ist melodiös, aber dem Komponisten etwas zu lang gerathen, das Menuetto (Allegro risoluto Es-dur $\frac{3}{4}$

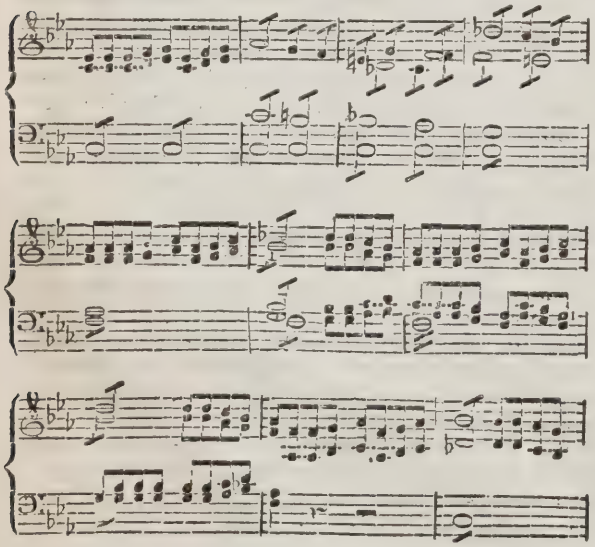
regt wieder die Kraft auf und in dem Rondo (Allegro con spirito Es-dur) bewegt sich der Komponist mit grofser Leichtigkeit selbst in den selbstgewählten Fesseln des fugirten Satzes.
9) Symphonie von Felix Mendelsohn-Bartholdy (C-moll C), welche der Tonsetzer in Handschrift gefälligst mitgetheilt hatte. Ein unverkennbares Talent, ein Beruf für die Instrumentalmusik blickt aus diesem Werke des jungen Tonsetzers hervor. Als er diese Symphonie geschrieben, scheint er noch ungefähr in der Mitte zwischen der strengen, wir möchten sagen, steifen Schule und dem freien Vorbilde mitten inne gestanden zu haben, welches der gröfste Instrumentaltonsetzer, der mit uns gelebt, aufgestellt hat. Sehr oft tritt nach einem hohen Schwunge, wie ihn z. B. gleich das reiche Thema des ersten Satzes ausdrückt

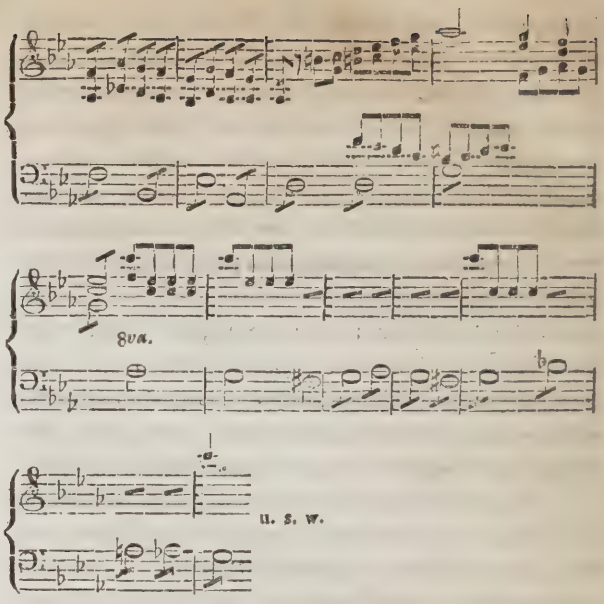


worauf es etwas schnell nach B geht, eine unbedeutende, in der Wiederholung lästige Figur, z. B.

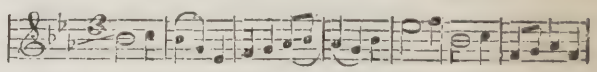


oder steife, sich wiederholende Parallelsätze und Gänge, welche einer frühern Zeit angehören, z. B. folgender (wir zitiren aber, wie er uns noch gegenwärtig erinnerlich ist)

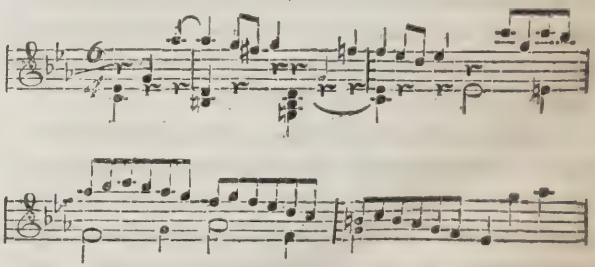




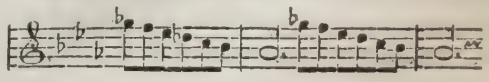
Nach dem ersten leidenschaftlichen Satze tritt der zweite mit grofser Beruhigung ein; nämlich das Andante E-dur $\frac{3}{4}$, dessen Grundgedanke folgender ist:



Es ist dieser Satz nach meiner Meinung der gediegenste dieser Symphonie; der Komponist hat sein Gefühl zwanglos in denselben ergossen, der Karakter ist ernst und würdig im Mozartschen Style, der gebundene Satz sehr gut behandelt, und die Begleitung der Violinen mannigfaltig und interessant. Die Menuett welche wieder nach C-moll tritt, zeigt die Empfindung wieder im rüstigen Kampfe mit entschlossener Hingebung. Das Thema ist:



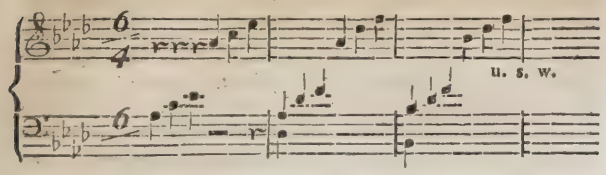
Daneben macht die oft wiederholte Schüttelfigur



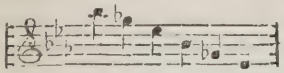
keine gute Wirkung.

Einen sehr gefälligen Gedanken bringt das wieder besänftigende Trio, in welchem die In-

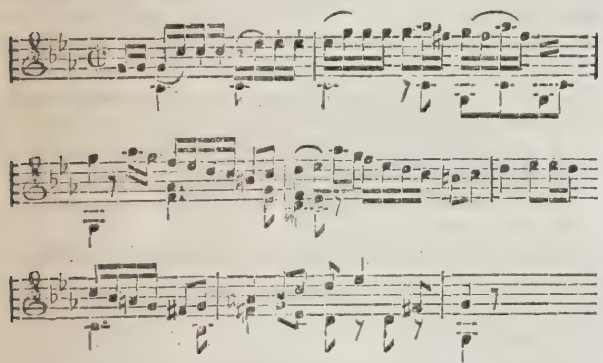
strumente in gebrochenen Akkorden sprechen; ungefähr so



worauf der zweite Theil gleichsam die beantwortende Figur hat:



In dem Schlufsallegro erhebt sich die Kraft zur siegenden Aeusserung; das zwar an Andres erinnernde Thema drückt diesen Schwung der Kraft aus, und giebt viel Gelegenheit zu gründlicher Ausführung.



In diesem Satze tritt ein sehr interessanter Mittelsatz von eigenthümlicher Erfindung ein, wo die Melodie der Klarinette von dem Pizzikato der Saiteninstrumente getragen wird, aber leider hat sich der Komponist durch zu lange Ausdehnung desselben die Wirkung verdorben. Mit erneutem und verstärktem Feuer wiederholt sich der Hauptgedanke in dem mosso am Schlusse, und schliefst so mit überaus gutem Eindrucke. — Das Ganze, mit Fleifs und Eifer ausgeführt, wurde auch mit gebührender Anerkennung aufgenommen, aber das Vorhandensein verschiedener, sich in der Komposition nicht vollkommen einigender Elemente von mehrern unbefangenen Beurtheilern doch empfunden und wahrgenommen. Eine noch interessantere Ouvertüre dieses jungen Tonsetzers öffentlich zu hören, vereitelte der oben erwähnte Trauerfall.

Unter den Ouvertüren hörten wir im verflossenen Winter die meisten neuen Stücke. Tonsetzer, welche die grofse unter den gegenwärtigen Verhältnissen so wenig Lohn darbietende Aufgabe einer Symphonie zu lösen scheuen, schreiben doch gern Konzertouvertüren, oder benutzen die Ouvertüren der Opern, welchen die Bühne den Zutritt so schwer macht, um sie in Konzerten zu hören. In der Ouvertürengattung nennen wir zuerst wieder 1) Beethoven. Seine Ouvertüre mit den Entr'akts zu Göthe's Egmont, wurde mit Beihülfe des Schauspielers Herrn Stein, welcher die erläuternden Worte von Mosengeil dazu mit ernstem Sinn und vollkommen gelungen sprach, auch in diesem Abonnement aufgeführt. Es ist dies jedesmal unserm Publikum ein grofses Fest; und es bestätigt sich an diesem Werke vorzüglich die grofse karakteristische Auffassung des Instrumentalmeisters gegen alle die, welche mit paradoxen Sätzen den Karakterausdruck aus der Musik verbannen möchten; — aber im Grofsen und Ganzen versteht sich, was jeder Freund und wahre Kenner der Ton- und Dichtkunst, der Göthe's und Beethovens Meisterwerk aufzufassen im Stande ist, fühlen mufs. Von demselben Meister wurde die Ouvertüre zu Fidelio — die ältere, und viel karakteristischere nämlich, ferner die hochtragische Ouvertüre zu Koriolan, und endlich die beiden Ouvertüren aus C-dur (117 nämlich und die grofse festliche Einweihungsouvertüre No. 124.) wiederum mit Entzücken gehört; 2) von Weber die glänzende Jubelouvertüre, auf besondere Veranlassung zweimal, und die Ouvertüre zu Oberon ebenso, ferner Ouvertüren 3) von Spohr (zur Jessonda); 4) von Winter (G-moll); 5) von Gluck (zu Iphigenia); 6) von Cherubini (zu Lodoiska); 7) von A. Romberg (Op. 60 A-dur); 8) von Chr. Schulz (zu Faust.) Die hier zum ersten Male gehörten, waren: 9) von dem verstorbenen Fesca (zu der der Oper Omar und Leil, sie macht auf die Oper aufmerksam, die wir leider so wenig, als seine Cantemire kennen); 10) Jagdouvertüre von Fr. Schneider, mit eingewebten beliebten Jagdsätzen (in Handschrift); von fröhlichem Effekt 11) von L. Czerny in Handschrift, in den Mitteln zu viel Aufwand ohne angemessenen Erfolg; 12) von Lindner (Violinist der Dessauer Kapelle) giebt gute Hoffnungen von dem talentvollen, noch zu ruhiger Gediegenheit hinstrebenden Künstler; 13) von Otto Claudius zu seiner Oper Arion, sie giebt von dem entschiedenen Kompositionstalent dieses hier als Musiklehrer lebenden Tonsetzers Kunde, obwohl man bei der ganzen, uns privatim bekannten Opernkomposition bedauern mufs, dafs sein Talent sich der Liebe zu einem trefflichen Muster zu entschieden hingegeben hat; 14) Ouvertüre zu der neuen noch nicht auf die Bühne gekommene Oper: Die Normannen in Sicilien von Wolfram. Obgleich ich nach Bekanntschaft mit der Partitur dieser Oper sie in Hinsicht der Musik für gediegner und karaktervoller, als die der bezauberten Rose halten, so kann ich mich doch mit dieser Ouvertüre, die weit gestückel-

ter ist, als die der Rose nicht befreunden. Der mit Oboen eintretende Pastoralsatz (Siciliano?) hat wohl nur eine gesuchte Verstandesbeziehung, stört aber die Einheit der Empfindung auf eine an den komischen Effekt gränzende Weise; 15) von Zinkeisen (in Braunschweig) zur Ahnfrau — ebenfalls nach der Handschrift, füllte die Zeit aus. Nächstens berühre ich den zweiten der oben berührten Punkte.

Aus Berlin.

Dritte musikalische Abendunterhaltung von B. Romberg, und erste von Möser.

Mit Ausnahme einer kleinen Gesangpartie — Herr Bader trug den Erlkönig von Schubert vor, den Herr Felix Mendelsohn am Flügel begleitete — hörten wir heute Abend nur Kompositionen von B. Romberg, unter denen das Quartett in F-dur (No. 4.) den Anfang machte, in welchem der Konzertgeber besonders beim Vortrage der Menuett und des Trio sich in seiner ganzen Meisterschaft zeigte. Herr Karl Romberg trug des Vaters Variationen über russische Volkslieder (D-moll) vor, und zeigte sich seines Meisters würdig. — Zum Beschlufs spielte Herr B. Romberg eine Phantasie unter allgemeinem Beifall. — Nachdem wir nun öftere Gelegenheit gehabt, diesen zu bewundern, bedauern wir nur, sein seltenes Talent nicht auch im Vortrag anderer Kompositionen, besonders der lange noch nicht genug bekannten gröfseren Quartette von Beethoven geniefsen zu können, welche zugleich diesen Unterhaltungen einen immer neuen Reiz verleihen würden. — Das Publikum würde unbedingt vieles verlieren, wenn nicht unser verdienstvoller Herr Musikdirektor Möser seine Quartettunterhaltungen wieder angefangen hätte, um das für Kammermusik empfängliche Publikum mit klassischen Werken zu erfreuen. In Vereinigung der Herren Kammermusiker Riefs (hier 2te Violine), Lenz (Bratsche) und Kelz (Violonzell) gab er uns am ersten Abend Haydns Quartett in F-dur (nach der Pariser Ausgabe No. 82.), Mozarts G-dur-Quartett mit dem fugirten Finale und Beethovens erstes F-dur-Quartett. Die von allen Seiten meisterhafte Exekution wurde allgemein anerkannt, und die Diskrezion, mit welcher die beigeordneten Partien ausgeführt wurden, liefs nichts zu wünschen übrig. Referent erlaubt sich daher, alle Musikfreunde auf diese ausgezeichneten Musikunterhaltungen aufmerksam zu machen, in welchen, Dank sei es dem Unternehmer, abwechselnd auch Symphonien zum Vorschein kommen werden. Dehn.

Sonnabend den 1. Dezbr. Grofses Vokal- und Instrumental-Konversations-Konzert in Berlin.

Gott erschuf die Welt aus Nichts,
Und doch giebt sie sich für Etwas. *)
Kunst nur bleibt ein süfses Nichts,
Wird nicht zum reellen Etwas.
Ton ist leerer Schall, ist Nichts,
Töne, Musik, wären Etwas? —
Doch der Philosoph, vom Nichts
Steigt er kühn hinauf ins Etwas.
Spricht ein schöner Mund vom Nichts,
Augenblicklich dünkt es Etwas.
Schöne Kinder auch, die Nichts
Singen, spielen, sind doch Etwas.
Und wie Viele, welche Nichts
Hören, sind beinah ein Etwas!
Traun, so lang' es nicht am Nichts
Fehlt, gebricht's auch nicht am Etwas. p—p.

*) Oh, Plagiat aus dem von Fräulein Bauer deklamirten Gedichte. D. S.

1827.

Mir träumte, Gott habe nach seiner Weisheit das Wettermachen acht Wochen lang den Musikern anvertraut. Da wälzten sie emsig ihre Ballen gekräuselter Passagen empor und es schneite acht Wochen lang dick und schwer herunter. Vor den Schauspielhäusern thürmten sich lange Männer, die man Direktoren nannte, und in der Schneedecke tief murmelte das Publikum bisweilen: wie warm — wohl —. Emsig arbeiteten oben die Franzosen, und wenn man ihr Händereiben und Zähnklappern gewahrte, sagten sie: wir sind lebhaft bewegt. Die Italiener tranken viel süfsen Wein und nannten ihn Begeisterung.

Auch hörte man von einem Frühlingshauch reden, der noch in Blumenketten gefesselt liege, zwei Genien neben ihm, von denen der eine immer mit blitzendem Auge: jetzt, jetzt! rief, der andere milder: die Stunde der Lösung und Freude erwarten!

Unter dem Schnee ruhte das Land aus.
Dies träumte mir, als ich in Hellas war. M.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 12. Dezember — Nro. 50. — 1827.

Von Göthe.

1.

Mit seltsamen Gebärden
Giebt man sich viele Pein,
Kein Mensch will etwas werden,
Ein jeder will schon was sein.

2.

„Warum willst Du das junge Blut
So schnöde von Dir entfernen?“
Sie machen's alle hübsch und gut,
Aber sie wollen nichts lernen.

3. Beurtheilungen.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht von Dr. Gottfried Weber. Zweite durchaus umgearbeitete Auflage. Vier Bände mit dem Bildnisse des Verfassers, Registern und vielen Notenbeispielen.

Schott in Mainz.

Sind wir endlich dazu gelangt, die älteste jahrelang vorausversprochene Schuld unserer Zeitung durch die Anzeige dieses Werkes zu tilgen: so ist uns wohl eine Auskunft über die Verzögerung nicht blos gestattet, sondern auch Pflicht. Denn allerdings haben wir, mit zahlreichen Kunst- und litterarischen Werken vorüberziehend, die gesetzliche Ordnung verlassen, dergemäfs die eingesandten Werke nach der Zeitfolge der Einsendung zu befördern sind, und dürfen uns nicht einmal durch die vorzugsweis künstlerische Tendenz der Zeitung gerechtfertigt halten, da noch nicht entschieden hat festgestellt werden können, in welchem Verhältnifs wir die Theorie der Tonsetzkunst überhaupt zu der Ausübung derselben und zu der Auffassung ihrer Schöpfungen gewahren.

Allein in dem Werke selbst liegt die Bedingung und Rechtfertigung unsers Handelns. Die entstehende Zeitung fand es in den Händen aller Musikstudierenden; selbst dessen zweite Auflage sah sie verbreitet, ehe ihr selbst möglich war, zu deren Anzeige sich durchzuarbeiten. So ist es denn eigentlich der eilfertige Eifer gewesen, sich nicht selbst am Werke zu versäumen, nicht aber das Bedürfnifs des Buches und des Publikums, einander zugeführt zu werden, das die nähere Anzeige vorschnell versprechen liefs. So wenig die baldige Erfüllung Noth that, so wenig war sie leicht. Denn der Unterzeichnete wie die Mehrzahl der Musikstudierenden hatte sich in das Studium des Werks vertieft und seinen Inhalt als dankbarer Schüler des Verfassers

längst angeeignet, bevor ihm die Obliegenheit einer kritischen Anzeige wurde; und nach solcher Aneignung und Verschmelzung mit früher Gewonnenem ist es gar nicht leicht, noch einmal Rechenschaft zu geben, woher jeder Theil unsers Besitzes sich schreibe, was wir an Neuem, Geläutertem, Verbessertem dem neuen Buche verdanken. Noch jetzt wüfste der Unt. diese Rechenschaft nicht anders zu begründen, als durch eine scharfsondernde Vergleichung unsers Verfassers mit seinen zahlreichen Vorgängern. Solche Vergleichung kann aber niemand befriedigender geben, als der Verfasser, da niemand das Gebiet unserer Litteratur sicherer durchwaltet. So weit jene für die Begründung seines Werkes nöthig war, hat er sie bekanntlich in diesem selbst gegeben; überall führt er uns auf die Streitfelder und zu den Entscheidungen der Vorgänger und fügt seine Schlichtung oder höhere Entscheidung dem Berichte an. Dies ist eben sowohl für allgemein bekannt anzunehmen, als die einzelnen Gegenstände und Hauptgesichtspunkte, in denen sich vorzugsweise offenbart hat, was die Theorie dem Weberschen Werke verdankt.

So sehen wir uns denn einer Ausführlichkeit, die niemandem mehr frommen kann, losgezählt und haben nur noch den Gesichtspunkt, aus dem wir Webers Theorie ansehen, zu bezeichnen, damit wir nicht ganz unbefugt uns unter ihre Schüler gezählt zu haben scheinen.

So gewifs der letzte Grund alles musikalischen Schaffens in dem freien künstlerischen Walten des Geistes ruht, jede Erscheinung in den Werken ihren Ursprung und ihre Rechtfertigung nur in der unbeschränkt herrschenden Idee des Tonkünstlers findet: so kann man doch nicht übersehen, dafs es der Entwickelung dieser Idee an solchen Hülfsmitteln gebricht, durch die der Geist anders schaffender Künstler gezeitigt und vollendet wird. Das erste begehrliche Lallen des Kindes, das einst Dichter sein wird, sein erster Sprachversuch ist zugleich die erste Vorübung für sein Gedicht; jeder Begriff, der sich ihm in Wort verkörpert, ist eine Förderung zu jenem Momente, wo im vollendeten Dichter die Idee das glücklich gefundene Wort wie ein beseligter Bräutigam umschlingt und durchdringt. So ist der erste Lichtschimmer im Auge des künftigen Malers die erste Farbe für seine Pallete; indem er sehen lernt und mit gierig offnem Auge die Welt schlürft, lernt er malen, die Erscheinungen fassen und ordnen. Nicht so unmittelbar verwandelt sich dem tonkünstlerischen Geiste die Nahrung mit Klängen in künstlerische Gestalt. Wenn Lebendiges das Todte, Geist die Materie durchdringt und sie erzittern läfst und es uns tönt,*) verliert der ungeübte Geist erbebend in den Festen des eignen Körpers sich selbst und man könnte die Fortbildung des Tonkünstlers das Streben nennen, sich dieser Geisterscheinung in dem eignen Körper zu bemächtigen, sie im Bewufstsein — wo nicht, im Gedächtnifs — festzuhalten. Die Aufgabe der Theorie wäre also, dieses Bewufstwerden zu bewerkstelligen und zu vollenden.

Hieraus setzt sich ihr Verhältnifs fest und rechtfertigt sich ihr bisheriges Streben, selbst da, wo es als unbefriedigend erkannt wird. Sie ist vor allem als Nachfolgerin, ja recht eigentlich als Kind und Ernährtes der Kunst anzusehen; denn sie setzt den innern Antrieb zu dieser, ihre Existenz und Gestaltungen ihrer voraus. Sodann erscheint sie — nicht als Lehrerin und Richterin, vielweniger als Gegnerin der Kunst, sondern als ein angeborner Vorbereitungs- und Durchgangsmoment derselben. Für das fröhliche und rasche Gedeihen der Kunst selbst ist es nothwendig, dafs man den Begriff von ihrer Theorie läutere und jeder sich von dem Mifskennen derselben

*) Der Ton ist physikalisch das Produkt einer elastisch schwingenden oder erzitternden Materie. Wie die bewegende Ursach vom Geist und Willen des Menschen stammen, so kann sie auch auf ihn, wahrgenommen, zurückwirken. So durchdringen sich in Musik-Machen und Aufnehmen, Geist und Stoff wechselseitig, und es ist Musik die gelungenste Verschmelzung beider, glücklicher und allbeglückender als die andern Künste.

frei mache, das nur eine momentane oder subjektive Disharmonie des künstlerischen Bedürfnisses mit dem bisher theoretisch Geleisteten zum Grunde haben kann.

Daher darf man erwarten, dafs die Theorie in ihrer Fortbildung dieselben Stadien in derselben Ordnung durchläuft, wie die Kunst selbst und jeder im natürlichen Fortschreiten sich ausbildende Künstler. So findet sich es auch bestätigt. Ohne dies hier näher zu entwickeln (was besser einer gröfsern Schrift vorbehalten bleibt) haben wir nur die Frage zu beantworten, in welchem Stadium Weber die Theorie der Tonsetzkunst gefunden und aufgenommen. Da erblicken wir denn in den Arbeiten der Vorgänger zwei wesentliche Bestrebungen. Zuerst richtete sich die theoretische Thätigkeit blos darauf, die Schüler in mündlicher Unterweisung nur zu einer zusammenhängenden Verbindung von Tönen, Akkorden und Melodien zu fördern; nicht was die Töne bedeuteten, sondern dafs sie nur überhaupt zu irgend einer, zu der nächstliegenden einfachsten Bedeutung zusammengereiht würden, dafs sie nur auf das Ungestörteste und Faſslichste zusammenhängend erschienen, war das Bestreben dieser Unterweisung im reinen Satz, der dann die Uebung im doppelten Kontrapunkt Ausdehnung über alle Konstruktionsarten der Tonsprache ertheilte. Diese Lehre schlofs sich ihrem Zwecke gemäfs fortwährend an die Ausübung an und begnügte sich mit den einfachsten, eben unentbehrlichen, stets dem augenblicklichen Bedürfnifs angepafsten Weisungen. Was im gegebenen Falle eben der plansten Verbindung und Faſslichkeit widerstand, wurde gleich einem Fehler verboten, unbeschadet anderer Fälle, wo man es sich künftig gestatten könnte. Man hätte in den Ueberlieferungen aus dieser Zeit rein praktischer Unterweisung weniger eine systematische Lehre, als eine Art von pädagogischer Politik zu erblicken gehabt, die in jedem Moment eben das gab, und nicht mehr, was über ihn hinauszufördern diente.

Zunächst aber lag daran, sich diese Lehren in mehr und mehr wissenschaftlich Gestaltung zu sichern und allgemeiner nutzbar zu machen. Man suchte jene einzelnen Erinnerungen in einem geschlossenen System zu vereinigen und mit Hülfe der Mathematik, Akustik, auch philosophischer Grundsätze n d Systeme wissenschaftlich zu begründen. Dieser eigentliche Zweck ist zwar unerreicht zu nennen; es kann (wenn auch nicht hier) bewiesen werden, dafs auch kein einziger der angeblichen musikalischen Lehrsätze mittels jener Hülfswissenschaften wissenschaftlich festgestellt worden ist, dafs sie sich vielmehr auf dem versuchten Wege hätten unhaltbar erweisen sollen. Indefs wird man diese Bemühungen nicht geringschätzen dürfen, da sie das Bedürfnifs einer tiefern Begründung unserer Theorie, also ihrer Förderung, bezeugten und von allem Aeufserlichen immer mehr auf das Innerliche, wo die Lösung zu finden, hinweisen.

Hier tritt uns nun Weber als Vollender entgegen. Ueber alle Einzelheiten hinwegsehend bezeichnen wir an seinem Werke zwei Hauptpunkte: 1) dafs die bisherigen Lehrsätze noch nicht Anspruch haben, als wissenschaftliches System zu erscheinen, sondern vorwiegend einzelne Resultate sinnlicher Wahrnehmung und einer aus ihr geschöpften Erfahrung sind; 2) dafs den Wahrnehmungen der ältern Theorie nicht die Bedeutung allgemeiner Regeln, sondern eben nur einzelner Beobachtungen beigelegt werden dürfe, die man nach allen Seiten zu erweitern habe. So theilt sich das Werk innerlich in einen polemischen Theil — gegen das voreilige Abschliefsen früherer Theoristen, gegen ihre unhaltbaren Versuche wissenschaftlicher Begründung, gegen ihre Verwandlung einzelner Wahrnehmungen in allgemeine Regeln, gegen ihre Streitigkeiten ohne strenges Festsetzen und Festhalten des Streitpunktes, gegen die Masse ihrer Ausnahmen, mit der sie die voreiligen Regeln erdrücken — und in einen didaktischen Theil, der mit dem Streben nach Vollständigkeit die Beobachtungen fortsetzt, die vormals nur zur Befriedigung des einzelnen Momentes unternommen waren; eine

Unternehmung, deren Weitläufigkeit, Sorgfalt und unermüdlichen Fleifs man bewundern wird, wenn man zum Beispiel die Lehre von der Mehrdeutigkeit, von verbotenen Fortschreitungen der Intervalle, von der Ausweichung, vom Rhythmus mit dem früher Geleisteten vergleicht.

Es ist bekannt, dafs Webers Theorie bis jetzt nur die Lehre vom reinen Satz und Rhythmus, nicht aber die höhere Kompositionslehre umfafst. In jenem Raum aber dürfen wir sie, obige Ansicht vorausgesetzt, die kritisch berichtigende und erfüllende Revision und Beschliefsung der frühern Theorie nennen.

Einen Auszug aus diesem gröfsern Werke, der unter dem Titel

Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende von Gottfried Weber

in Darmstadt bei Leske erschienen ist, hat der Verf., wie er in der Vorrede sagt, „nicht allerersten Anfängern in der Musik, sondern denjenigen gewidmet, welche, auf dem gewöhnlichen empirischen Wege bereits einigermaafsen vorgerückt, von dem, was sie also erlernet, sich nun auch klare und erweiterte Begriffe zu verschaffen und rationell zusammenhängend zu ordnen wünschen, so wie auch Lehrern, welche ihren Schülern solche Begriffe geben wollen.“ Man erhält in diesem Werkchen „eine durch Entwickelung aus den Grundideen klar verständliche Darstellung des allgemeinen Theiles der Musiklehre, d. h. defsjenigen was jeder, der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des speziellen Faches welchem er sich widmet, wissen und erkennen sollte.“ Diese Aufgabe des Verfassers sehen wir wirklich erfüllt und haben sie defshalb nicht besser als mit den Worten seiner eignen Vorrede auszusprechen gewufst.

Marx.

4. Berichte.

Berlin. Königstädtsches Theater. Der Korsar aus Liebe, Oper von Weigl.

Der Fleifs des Königstädter Theaters würde noch viel erfreulicher sein, wenn die Gaben, die er herbeischafft, es wären. Eine ältere Weiglsche Oper, mit Einlagen von Gott weifs wem alles durchspickt, ist so wenig wie die rossinischen und pariser Neuigkeiten geeignet, der Anstalt zur Ehre und den dortigen Künstlern zur Förderung zu gereichen. Da wir nun über dieses leidige Thema eben nichts Dringenders zu sagen haben, so geben wir ein Paar Göthesche Verse zu beliebiger Auslegung.

„Wie ist denn wohl ein Theaterbau?“
Ich weifs es wirklich sehr genau:
Man pfercht das Brennlichste zusammen,
Da steht's denn alsobald in Flammen.

M.

Ueber die auf der diejährigen berliner Gewerbeausstellung dargestellten Instrumente. *)

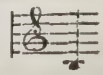
(Von C. F. J. Girschner.)

Ein jedes Jahrhundert zeichnet sich durch irgend etwas vor dem andern aus; das unsrige besonders durch Vervollkommnung der Instrumentalmusik, und durch Verbesserung der Instrumente selbst. Nächst den Verbesserungen der Blasinstrumente durch neue Klappen ist wohl das Pianoforte am meisten gefördert worden; betrachten wir die alten Instrumente mit dem sogenannten Prallhammer, und stellen einen neuen Wiener-Flügel von Steiner oder Nanette Streicher daneben, so wird sich der grofse Fortschritt augenblicklich offenbaren. Besonders in der Verbesserung dieser Instrumente hat sich Wien vor allen andern Städten ausgezeichnet, und nach Wien, London. Berlin dagegen steht leider darin noch sehr zurück; einen neuen Beweis davon giebt die Gewerbeausstellung in den Sälen der Königl. Akademie.

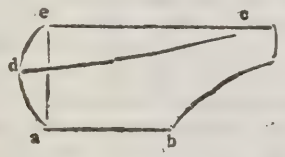
Es sind folgende Instrumente dort aufgestellt: 1) drei liegende Flügel von Schneider, Schulz und Hoffmann, 2) ein aufrechtstehender Flügel von Müller, 3) vier tafelförmige, von Schneider, Schulz, Heine und Reichenbach, 4) ein Fagott, 5) zwei Klarinetten, eine Flöte und ein Signal-Horn, letztere alle von Griesling und Schlott. — Um die einzelnen Instrumente zu beurtheilen, mufs zuerst die Frage aufgeworfen werden: woher kommt es, dafs die Wiener Instrumente zwar nicht an Haltbarkeit, doch an Schönheit des Tons die Berliner bei weitem übertreffen? — Die natürlichste Antwort ist die, dafs das Holz was in Wien verarbeitet wird, besser als das hiesige ist. Da werden zwar die hiesigen Herren

*) Der Gegenstand dieses Aufsatzes ist so wichtig, dafs die Red. hofft, mit ihm nach der Beendigung der Ausstellung nicht zu spät zu kommen.

Instrumentenverfertiger einwerfen: wir lassen uns unser Resonanzholz von daher kommen; sie gehen aber dabei von einem ganz falschem Gesichtspunkte aus, nämlich dem: dafs allein der Resonanzboden klingt, da doch vielmehr das ganze Instrument, der ganze Kasten, Ober- und Unterboden und beide Seitenwände schallverstärkend mitwirken. Der Einwurf: Wie kann ein Brett welches zwei bis drei Zoll stark ist vibriren? ist ganz nichtig, wenn man bedenkt, dafs bei einem tiefen Orgelton eine ganze Kirche vibrirt; dafs der Unterboden des Instrumentes mitklingt ist am leichtesten daran wahrzunehmen, dafs wenn man die Hand unten anlegt, man ganz merklich beim Spielen eine Erschütterung empfindet. Der Instrumentenverfertiger, mufs daher genau darauf sehen, dafs er beim Arbeiten des Kastens das Holz so zusammenleimt, dafs nicht eine Schwingung die andere hemmt; dies wird aber immer geschehen, wenn das Holz nicht nach einem bestimmten Winkel übereinander geleimt ist; der beste würde wohl dazu der rechte sein; Versuche werden gewifs diese Behauptung bestätigen. Eben so wird ein schwacher Deckel dem Instrumente dienlicher als ein starker sein, wie auch mäfsige Instrumente besser als fournirte klingen werden. Da nun das Holz welches die Wiener Verfertiger gebrauchen, besser als das unsrige ist, welches letztere zu viel Harztheile hat, die den Ton dämpfen: so würde es wohl von Nutzen sein, darauf hinzuarbeiten diese Harztheile aus dem Holze zu vertreiben. Dies kann geschehen wenn man dies Holz, 10, 20, 30, 100 Jahre liegen läfst, und so austrocknet; doch kann dies noch bei dem Resonanzholz auf eine andere Art, die ein Bekannter des Verfassers dieses Aufsatzes versucht und bewährt gefunden hat, geschehen; nämlich man bestreicht das Resonanzbodenholz ganz schwach mit Scheidewasser, und läfst alsdann den Boden in dem Kasten eingeleimt 10 bis 12 Monate stehen; dadurch wird das Holz schnell trocken, und verliert die tonraubenden Harztheile. Auch Resonanzboden äufserst fein lakirt würden die Schwingungen befördern, wie dies z. B. bei den Violinen der Fall ist. Eben so wichtig, als die Beschaffenheit des Holzes, ist die genaue Berechnung über die Länge und Stärke der Saiten, eben so über den Ort an welchem die Saite vom Hammer getroffen werden mufs; diese Berechnung wirkt nicht allein auf den Klang, sondern auch auf das Springen der Saiten, und auf das mehr oder weniger leichte Verstimmen derselben; dafs hierin noch viel dem denkenden Künstler zu thun übrig bleibt, wird wohl jeder fühlen. Noch ist über einen Hauptpunkt zu sprechen, nämlich über die Dämpfung. Sehr oft findet man, dafs nach kurzem Gebrauch der Dämpfer die Saite entweder gar nicht abdämpft oder beim Herunterfallen auf dieselben ein Klirren hervorbringt; das erste geschieht dann, wenn der Dämpfer im Verhältnifs zur Saite nicht schwer genug ist, also nicht die Kraft hat, die Schwingung der Saite augenblicklich zu hemmen; das zweite, wenn durch den Gebrauch die Saite den Dämpfer glättet; dies geschieht sehr leicht, wenn der Dämpfer von Leder ist; sowohl die Stahl- als auch die Messing-Saiten thun dies. Diesen Fehler haben die Wiener Instrumente öfter als die Berliner, mithin unsere einen Vorzug vor jenen.

Gehen wir jetzt zu den einzelnen Klavier-Instrumenten über. — Der Schneidersche Flügel in Birnenform ist mit Wiener Mechanismus und durchgängig dreichörig gebaut; es ist allgemein anerkannt, dafs in den Flügeln der Wiener Mechanismus dem englischen vorzuziehen ist, und zwar aus zwei Gründen; 1) beim englischen Mechanismus mufs der Hammer sehr hoch tragen, ehe er die Saite berührt, weil er fest auf dem Hammerklotze liegt. Dadurch entsteht eine tiefe Spielart, und der Hammer verliert durch den weiten Weg den er von seinem Ruhepunkte bis zur Saite macht, an Kraft, mithin ist der Ton nie so stark und schön, als beim Wiener Mechanismus. Denn da bei dem letztern der Hammer auf der Taste liegt, und mit derselben beim Anschlage gehoben wird, so wird dadurch der Weg, den der Hammer bis zur Saite zu machen hat, bedeutend verkürzt. Ein zweiter Grund ist der, dafs die Spielart des Wiener Mechanismus weit leichter ist, als die des englischen, weil, wie oben gesagt ist, der Hammer zu tief unter der Saite liegt. Zurück also zu dem Schneiderschen Instrumente; der Mechanismus ist gut gearbeitet, und die Spielart sehr gleichmäfsig, doch ein wenig zu schwer; im Tone sind sich die Oktaven sehr ungleich; die Mitte ist sehr schön, doch der Bafs und die höhern Oktaven sind dem Herrn Schneider bei diesem Instrumente nicht so gelungen, als bei frühern, die Dämpfung ist sehr präzise, und das ganze Instrument sehr empfehlenswerth. Ein zweiter Flügel von derselben Art ist von Schulze ausgestellt, dieser hat noch Vorzüge vor dem obigen; die Spielart ist leichter und der Ton im Ganzen gleichmäfsiger; ein dritter Flügel ist von Hoffmann ausgestellt; dieser ist von  an vierchörig, unten dreichörig, und in den Kontratönen zweichörig. Einen durchgängig dreichörigen Flügel zu stimmen ist schon ein tüchtiges Stückchen Arbeit, doch ein vierchöriger ist

fast unmöglich rein zu erhalten, und so oft der Unterzeichnete auf der Ausstellung war, so oft fand er ihm gräfslich verstimmt. Die Spielart ist ganz mifsrathen, denn er spielt sich so schwer, wie eine ganz alte Orgel, und der Ton trotz der 4 Saiten schwach. Von aufrechtstehenden Instrumenten war nur eins von Müller aufgestellt. Dieses Instrument zeichnet sich sehr durch einen, zwar nicht starken, doch höchst angenehmen Ton aus; die Spielart ist gut, und der Mechanismus (Wiener) sehr dauerhaft, was sich bewährt hat durch mehrere Instrumente, die Ref. schon seit vielen Jahren kennt. Nach diesen kommen nun die tafelförmigen Pianoforte's. — Oben ist gesagt, dafs bei den Flügeln der Wiener Mechanismus sehr zweckmäfsig sei; hier ist zu bemerken, dafs bei den tafelförmigen Pianoforte's der englische Mechanismus wieder zweckmäfsiger ist; die Gründe sind folgende: der Hammer liegt näher an den Saiten, braucht also nicht so hoch zu tragen, die Saiten liegen hier weit enger zusammen als bei einem Flügel, und beschreiben mit der Klaviatur einen spitzen Winkel, was bei dem Flügel nicht der Fall ist, deshalb mufs der Hammer höchst genau mit seiner Mitte an die Saite treffen, sonst würde er eine falsche berühren, dies kann bei dem Wiener Mechanismus nicht so genau bewerkstelligt werden, weil der Hammer nicht festliegt, sondern mit der Taste gehoben wird, was bei dem englischen Mechanismus nicht der Fall ist. Aus diesen Gründen ist beim Tafelformat der engl. Mechanismus vorzuziehen, dessen ungeachtet ist das beste der aufgestellten Instrumente sowohl im Ton als auch in der Spielart das von Schulze in Tafelformat und Wiener Mechanismus, welches den Preis vor allen andern verdient; die innere Einrichtung ist folgende. Durch die Form



welche das Instrument hat liegen die Saiten von d nach c; dadurch wird der Winkel den die Taste a e mit der Saite d c macht, ein stumpfer, so wie dies bei den Flügeln in Birnenformat statt findet; deshalb ist es hier möglich den Wiener Mechanismus mit Nutzen anzuwenden, und deshalb ist das ganze innere Instrument gebaut wie ein Flügel; der Ton ist sehr stark und durch alle Oktaven gleichmäfsig, wodurch das Instrument das beste auf der Ausstellung wird; nach diesem folgt das Schneidersche, welches höchst elegant gearbeitet ist, und einen angenehmen Ton hat, der besonders in den höchsten Oktaven sehr ausgezeichnet ist. Der Versuch mit plattirten oder Neu-Silbernen Saiten ist sehr lobenswerth, bewährt sich aber nicht, weil die Bafstöne zu stark mitklingen, und dadurch die Töne besonders in den tiefsten Oktaven unrein werden; nach diesem folgt das Reichenbachsche Instrument, welches ebenfalls wie der Schneidersche nach englischem Mechanismus gebaut ist, dies ist gut in der Spielart und ziemlich im Ton. Das letzte Instrument ist von Heine, und wie der Verfertiger bemerkt hat, mit dem neuen Pariser Mechanismus; diesen kennt Ref. nicht, doch durch das Instrument wird er nicht sehr empfohlen, denn die Spielart ist höcht schlecht, und der Ton fast noch schlechter; und wozu dient die grofse beinahe 5 Zoll breite Leiste vor der Klaviatur? — Nun schliefslich noch eine Frage: Warum haben die andern Herren keine Instrumente hingestellt? Warum nicht die Herren Andrée, Kisting, Kursch, Schleip, Kaselitz, und wie sie alle noch heifsen mögen? Herr Andrée dessen Instrumente sich seit kurzer Zeit so auffallend vervollkommnet haben, Herr Kaselitz dessen Flügel fast jetzt den Kistingschen vorgezogen werden, hätten ebenfalls etwas von ihrer Arbeit liefern sollen. Es wird von den Instrumentenmachern die Klage geführt, dafs so viel Instrumente von aufserhalb eingeführt werden; ich wüfste wohl einen Rath, wie zwar dies nicht verhindert werden, aber doch dem Nachtheil wenigstens entgegengearbeitet werden könnte. Es mufs eine Niederlage von Berliner Instrumenten errichtet werden, in welche jeder Instrumentenmacher nur drei Instrumente stellen dürfte, nämlich ein aufrechtstehendes, einen liegenden Flügel, und ein in Tafelformat; dadurch würde eine ausserordentliche Wahl für den Käufer statt finden, und wenn die Preise dafür feststänaen, ohne Handel, so würde diese Niederlage sich bald sehr empfehlen; denn um nicht zurück zu stehen, würde einer mit dem andern wetteifern, und dieser Wetteifer würde der Kunst gewifs nicht nachtheilig sein. Sapienti sat.

Zuletzt noch ein Wort über die Blasinstrumente. Berlin hat sich nächst London ganz vorzüglich in der Anfertigung dieser Art Instrumente ausgezeichnet, und die Fabrik des Herrn Griesling und Schott hat sich einen Ruf darin durch ganz Europa erworben. Dafs es hier auch auf das Holz und eine äufserst richtige Eintheilung ankömmt, braucht nicht bemerkt zu werden; da es nicht thunlich war, die aufgestellten Instrumente an Ort und Stelle zu versuchen, so mufs sich der Unterzeichnete auf das Urtheil sachkundiger Männer verlassen, die sich der Instrumente aus der Fabrik der

Herren Griesling und Schott bedienen. Diese stimmen alle darin überein, dafs die Instrumente, nächst der allerrichtigsten Mensur, einen ganz vorzüglichen karakteristischen Ton haben.

Ueber die Musik in Leipzig.

(Als Fortsetzung des Aufsatzes über die Konzerte in Leipzig, aus No. 49.)

Man wird bei der Aufzählung der im letztverflossenen Winterabonnement aufgeführten Ouvertüren mehrere bemerkt haben, welche zu Opern gehören, die sich auf dem Repertoire des Theaters befinden, und sich vielleicht darüber wundern, dafs sie für die Aufführung im Konzerte ausgewählt worden sind. Allein der Grund dieser Wahl beruht darauf, dafs man hier, wo das Orchester voller besetzt und für die akustische Wirkung weit vortheilhafter aufgestellt ist, wo ferner die Mitglieder desselben für die vollkommenste Ausführung der Instrumentalmusik mit mehr Feuer und Eifer zusammenzuwirken scheinen, die Zuhörer aber dieselbe mit empfänglicherm Sinn aufnehmen und sich nicht durch geräuschvolles Kommen und Gehen stören, wie im Theater so häufig geschieht, wo Instrumentalmusik meist nur als Nebensache oder Zeitausfüllung angesehen wird, dafs man hier, sage ich, Ouvertüren mehr geniefst und vollkommener ausführen hört.

Von fremden Virtuosen hörten wir im letztverflossenen Winter folgende: die Klavierspieler Moscheles und Ries, den französischen Flötisten Guillou, den fertigen Harfenspieler Swoboda, die Harfenistin Sigra Ferrari aus Kopenhagen, den Mandolinenspieler Vimercati und die ausgezeichneten Guitarristen von Gärtner und Zoche. Sie sehen, der Ertrag war nicht allzugrofs; und die unvollkommenen Instrumente hatten die Oberhand. Unter diesen Virtuosen waren blos Moscheles und Guillou glücklich. Von jenem interessirte am meisten der erste Satz seines neuen Pianoforte-Konzerts aus C-dur, einer der brillantesten Sätze dieses Tonsetzers; dann das Potpourri irischer Melodien. Die freie Phantasie dagegen schien uns zu sehr ausgesponnen, herumschweifend, kein freier Erguſs; der sich auch nicht ankündigen läfst. Das Spiel des Herrn Ries empfiehlt sich durch einen soliden, singenden Vortrag, doch ist es nicht so präcis und wirksam, als das des vorhergenannten Virtuosen. Er trug vor sein Abschiedskonzert von England, Introduktion und Rondeau brillant, von welchen Stücken schon in diesen Blättern die Rede gewesen ist, und eine freie Phantasie auf dem Pianoforte, durch welche sich ein französisches Thema künstlich hindurchzog, die noch im Manuscript befindliche Symphonie aus D-dur, welche er aufführte, gefiel dem kleinen Publikum. Das Allegro hat einige heterogene Gedanken; trefflich ist das Scherzo und das gesangvolle Andante; in dem Finale mit türkischer Musik aber wird gar zu hörbar auf den Effekt hingearbeitet. Die konzertirenden Stücke des Herrn Guillou haben Sie gewifs ebenfalls zur Genüge gehört. Fertigkeit und Eleganz ist ihm nicht abzusprechen, der Ton aber hat etwas Pfeifendes. Bei dem Herrn Swoboda war es zu bewundern, wie viel er auf einer ordinairen Hakenharfe zu machen wufste; das Spiel der Signora Ferrari aber war zum Konzertspiel nicht ausgezeichnet genug.

Unter diesen fremden Virtuosen trugen die Herren Moscheles und Guillou, so wie die letztgenannte Harfenspielerin einige Stücke in unserm Abonnementskonzert vor; die übrigen gaben Extrakonzerte. Moscheles spielte sein brillantes Es-dur-Konzert mit grofsem Beifalle. Ausserdem traten in den Abonnementskonzerten auch auf der Violinist Herr Lindner, Kammermusikus der Herzogl. Dessauischen Kapelle (welcher ein Konzert seiner eigenen Komposition vortrug; wir hätten ihn lieber in einem Konzerte von Spohr oder Rhode gehört, und ihn dann auch besser beurtheilen können; sein Spiel ist kräftig, aber sein Geschmack noch nicht ausgebildet) und Herr Ferd. Schornstein aus Elberfeld, welcher ein angehender Pianofortespieler ist, der hier in musikalischen Studien begriffen ist, und ein Rondo von Hummel recht frei und kräftig vortrug.

Von hiesigen Künstlern traten in diesen Konzerten auf: der wackere Konzertmeister Matthäi, der sein Violinkonzert aus E-moll und sein Siciliano nebst Polakka geschmackvoll ausführte, und der junge Violinist Eichler, welcher eine Polonaise von Mayseder zu allgemeinen Vergnügen vortrug. Ferner Herr Musikdirektor Präger, der ein Potpourri für die Viole von Hummel und ein Violinkonzert von seiner eignen Komposition mit der ihm eignen und immer bestaunten Fertigkeit und Gewandheit ausführte. Ferner traten auf, der Violoncellist Herr Just (mit einem Andante und Polakka von Bernh. Romberg. Wir haben durch den Abgang dieses schätzbaren und für seine musikalische Bildung eifrig bemühten Orchestermitgliedes, der in das Orchester in Berlin getreten ist, einen fühlbaren Verlust in unserm Orchester erlitten); ferner die Klarinettisten Heinze (Konzert von Crusell und Iwan Müller) und Tretbar (Rondo von Lindpaintner), die Flötisten Grinser (Konzert in As-dur von Fürstenau und Lindpaintner) und Belke (letzterer spielte eine

Phantasie von seiner eignen Komposition), der brave Hoboist Rückner (Konzert von G. Voigt) und der ausgezeichnete Posaunist Herr Quesser (Konzertino von Meyer). Den Konzerten für Blasinstrumente schadet nur häufig eine unangemessene oder gar gehaltlose Komposition. Zuletzt erwähnen wir Fräulein Reichold, welche seit kurzer Zeit hier als Lehrerin des Pianofortespiels lebt, und Konzerte von Ries (Es-dur) und von Beethoven ebenfalls Es-dur) vortrug. Im letztern war sie sichtbar befangen, auch möchte ein Beethovensches Konzert wohl — aber in anderer Art — weit schwieriger sein als eins von Ries. Letzteres aber trug sie mit Rundung und Geschmack vor. Der erste Versuch des Herrn Pohl (A-moll-Konzert von Hummel) war nicht unglücklich.

Die Vokalmusik unserer Konzerte hat sich seit dem verflossenen Winter auffallend gebessert. Der Grund davon liegt theils in der Anstellung der sehr schätzenswerthen Sängerin Fräulein Henriette Grabau als Sopransolosängerin und ihrer Schwester für untergeordnete Partien; ferner in der Anstellung des Herrn A. Pohlenz als Musikdirektors des Konzerts. Letztere wurde durch den Tod des bisherigen Musikdirektors Christian Schulz verursacht. Dieser war als gebildeter Mensch, und als gefühlvoller Liederkomponist, besonders im Fache des sentimentalen Liedes, allgemein geachtet, und auch auswärts rühmlich bekannt; während seines genannten Nachfolgers Verdienst, der zugleich Organist an der hiesigen Thomaskirche ist, vornehmlich in der Komposition volksmäfsiger Melodien (worunter der kleine Tambour und das Matrosenlied die bekanntesten geworden sind), im höhern Gesangsunterricht, in der sorgfältigsten Leitung der Vokalmusik und ausgezeichneten Kunst des Akkompagnirens auf dem Pianoforte besteht. Dafs letztere Eigenschaften unserm Konzerte vorzüglich förderlich sind, leuchtet von selbst ein. Daher haben wir seit dem letzten Winter meist nur sehr gelungene Aufführungen von Vokalmusiken in denselben gehört. Dieser Einfluss zeigt sich im Sologesang wie im Ensemble und Chorgesang, und Herr Musikdirektor Polenz wird sein Verdienst erhöhen, wie er unser Instrumental- und Vokalorchester immer mehr an das gewöhnt, was ihm bisher fehlte, das ist in feine Schattirungen in den Stärke- und Schwächegraden und in der Art des Vortrags.

(Schlufs folgt.)

5. Allerlei.

Grofses Konzert von Bärmann.

Zum nächsten Montag bietet der ausgezeichnete Klarinettist, Herr Bärmann, uns in einem reichhaltig und geschmackvoll angeordneten Konzerte vielfachen Genufs; namentlich werden wir sein bewundernswürdiges Talent in einer für ihn geschriebenen Komposition Karl Maria Webers sich bewähren sehen, deren zweiten Satz der Virtuos auf sinnige Weise in eine Gedächtnifsfeier des beliebten Tonsetzers verwandelt hat.

Hoch erfreulich ist es, dafs der Konzertgeber als ein wahrer Kenner und Freund seiner Kunst das Konzert mit einer vollständigen Symphonie, der grofsen aus C-dur von Mozart, adelt. Wie verehrungswerth erscheint ein Künstler, der sich weder durch Schwierigkeiten der Ausführung abschrecken, noch durch ein egoistisches Verschliefsen in seine eigne Virtuosität abwenden läfst von dem würdigsten und ersprieslichsten Unternehmen im Gebiete der Instrumentalmusik!

Auf die Gefahr, einer kleinen Indiskretion beschuldigt zu werden, wenn wir Privatmittheilungen benutzen, erzählen wir nach: dafs Spontini die edle Absicht des Herrn Bärmann bestärkt und unterstützt, mit der im Munde des Ausländers doppelt ehrenwerthen Erklärung:

> es zieme sich, dafs jedes Konzert mit einer vollständigen Symphonie ausgestattet werde, zumal da diese erhabenste Gattung der Instrumentalmusik den Deutschen ganz ausschliefslich zugehöre.

Möchte Herr Ritter Spontini eifrig dazu thun, diesen seiner wahren und edlen Ausspruch allgemein geltend zu machen. Er kann sich auf die Achtung und Liebe der Deutschen keine sicherern Ansprüche erwerben, als durch thätliche Beförderung ihrer Kunstwerke.

Mögen andre Konzertgeber sich dieses rühmliche Beispiel des Herrn Bärmann und die edle Lehre, die der ausländische Tonkünstler ihnen giebt, zu Herzen nehmen und sich die Schande ersparen, für die vaterländische Kunst weniger Sinn und Anhänglichkeit zu zeigen, als ein Fremder. Wer nichts kennt und bietet, als seine Fingerkünste, wer nicht wenigstens einen Theil seines Konzerts mit wahren Kunstwerken ausfüllt, verdient nicht den Namen eines Künstlers, sondern eines eitlen Lustigmachers — um nicht noch Schlimmeres zu sagen.

Auch Herr Kapellmeister Romberg sollte sich endlich besinnen, dafs wir einen Haidn, Mozart, Beethoven besessen, und nicht so unwürdig von Berlin, oder seiner Kunst denken, sechs Abende mit blofsem Virtuosenzeugs auszufüllen. Dazu hätte er den trefflichen Violinisten Ritz nicht gebraucht!

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 19. Dezember — Nro. 51. — 1827.

Wichtige Nachricht.

Der Unterzeichnete ist hoch erfreut, diesen Jahrgang noch mit einer der wichtigsten Nachrichten schmücken zu können, die man im Gebiet unserer Kunst zu gewärtigen hatte.

In kurzem wird eines der gröfsten Kunstwerke — neben dem wol nur eine Schöpfung desselben Meisters genannt werden dürfte — dem Publikum übergeben werden, zur Erbauung und Heiligung in religiöser Idee, zur Bewunderung und zum Entzücken der Kunstfreunde, zum Studium und höchsten Vorbild für die Künstler, ein kostbarer Adelsbrief für deutschen Geist und deutsche Tonkunst, allen übrigen Nationen bisher unerreichbar. Es wird herausgegeben

Johann Sebastian Bach's
grofse fünfstimmige Messe aus A-moll.

Der Stich ist zufolge der vom Herausgeber uns eben zugehenden Nachricht in kurzem beendigt.

Ueber das Werk selbst enthält sich der Unterzeichnete defshalb jeder nähern Aeufserung, damit diejenigen, die seiner Versicherung Gehör geben, das Gefühl der ehrfurchtvollsten Erwartung eines unerhörten, ja ungeahneten Werkes ganz rein geniefsen und darin die erste Vorbereitung auf den bevorstehenden Empfang erhalten. Nur diejenigen, die Bach's bisher bekannt gewordne Kompositionen, besonders seine Klaviersachen kennen, mögen erinnert sein, dafs man aus diesen, so herrlich und erhaben sie auch sind, von seinen groisen Schöpfungen, namentlich von der Messe, kaum eine Ahnung gewinnt, geschweige eine bestimmtere Vorstellung von der göttlichen Weise der letztern.

Johann George Nägeli ist es, der sich das unsterbliche Verdienst erwirbt, diesen Hort deutscher Kunst, den unsere Vorgänger nicht zu heben vermocht, kräftigern und würdigern Nachfolgern zurückzugeben. Wenn der Verlag unserer neuen Musikhändler zerstoben und ihre Namen verschollen sind, wird man diesen Mann, selbst unberücksichtigt seine schriftstellerischen Verdienste, noch als Wohlthäter seiner Zeitgenossen und der Nachkommen verehren. Wenn keiner seiner jetzt lebenden Kollegen Ehrliebe und Kenntnifs genug haben sollte, mit ihm zu wetteifern, so dürfen wir von ihm hoffen, dafs er dieser gröfsten bisherigen Gabe die zweite gleiche folgen lassen wird.

Marx.

3. Beurtheilungen.

J. G. Albrechtsbergers sämmtliche Schriften über Generalbafs, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. Herausgegeben von Ignatz Ritter von Seyfried. Drei Bände. Wien bei Anton Strauſs.

In dem vorigen Blatte ist der Standpunkt der Weberschen Theorie der Tonsetzkunst anzudeuten versucht worden und nicht unerwähnt geblieben, dafs die Aufgabe noch nicht in ihrem ganzen Umfange gelöst, sondern nach reichhaltigster Abhandlung der Lehre vom reinen Satz und Rhythmus die Theorie des doppelten Kontrapunkts und die weitern Theile der Kompositionslehre noch nicht geliefert sind. Bis diese Vollendung des trefflichen Werkes nun erfolgt ist, sieht sich der Studierende auf die ältern Lehrer verwiesen und wird es dem so vielfach verdienten Seyfried sehr zu danken haben, dafs er die Lehrbücher desjenigen ältern Schriftstellers, der den Gegenstand umfassender als alle bisherigen Theoristen abgehandelt hat, dem Publikum in einer neuen Ausgabe zurückgiebt.

In drei Bänden finden wir hier die Lehre vom reinen Satz, vom einfachen und doppelten Kontrapunkt, im Anhang unter andern eine Beschreibung aller jetzt gewöhnlichen Instrumente, nebst ihren Tonleitern und eine Anleitung zum Partiturspiel. Alles dies hat Albrechtsberger weniger als eine systematisch geordnete, nach vollständiger Abschliefsung strebende Lehre, als vielmehr nach der im Bericht über Webers Theorie bezeichneten Weise älterer Tonsetzlehrer in der Form einer durchaus praktischen, sofortige und stetige Ausübung begleitenden und leitenden mündlichen Anweisung niedergeschrieben. Der Herausgeber, einer der würdigsten Schüler des Verstorbenen, hat sich nicht gestattet, diese Eigenthümlichkeit des Originalwerkes anzutasten, freilich aber damit auch so vielen Verbesserungen in Anordnung und Darstellung, dem Gewinn aus den Fortschritten der Theorie, namentlich der Benutzung Webers entsagen müssen. Was aber bei dieser Pietät gegen das Werk des Lehrers geschehen konnte, um es in dessen Sinne zu verbessern, ist durch zahlreiche Zusätze aus dessen mündlichen Vorträgen und durch die Vermehrung der Notenbeispiele auf 952 bewirkt; ein Verfahren, das man um so gewisser anerkennen mufs, da der Verfasser selbst bei einer neuen Ausgabe voraussetzlich keine andre Umarbeitung hätte unternehmen mögen.

Die korrekte und sehr anständige Ausgabe trägt dazu bei, auch von dieser Seite das Werk empfehlenswerth zu machen.

Marx.

Grande Fantaisie, en forme de Sonate pour le Pianoforte, comp. — par Ch. Czerny. Oeuv. 143. (!) Septième Sonate pour le Pianoforte seul. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1 Rthlr.

In der Wahl Czernischer Kompositionen bin ich immer sehr unglücklich gewesen, d. h. ich griff fehl, und fand unglücklicherweise immer solche Sachen heraus, bei welchen ich niemals begreifen konnte, warum die Verleger sogar begierig darnach haschten, warum sie in vielen Blättern so unmenschlich gelobt wurden, und wie das grofse Publikum (nicht etwa im gleichen Sinn zu verstehen, wie „die grofse Nation“) d. h. die Mehrzahl der „Klavierschlagenden“ wie man in Wien sagt, diese Anhäufung der halsbrechendsten Schwierigkeiten reinlich abzuräumen im Stande sei. Ein, mit der Modewelt mehr vertrauter, guter Freund löste mir dies Räthsel so: die Verleger überschwemmen die Modewelt mit Czerny deshalb so sehr, weil diese solche brillante Fingerübungen liebt, sie zu prästiren sich kapizirt und auch kauft (was für die Händler am Ende doch die Hauptsache bleibt, denn sie ermangeln lieber des Ruhms als des Profits) um sie, die Fingerübungen, wenigstens auf dem Notenpult liegen zu haben, weil das nun einmal so Mode ist. Das kritische Lob aber wufst' er mir auch nicht zu erklären. Vieles davon begriff ich, aber nicht, woher

so plötzlich die grofse Menge fingerfertiger Klavierhelden, die alles das, aber nicht meine nur halb so schweren Sonaten zu exekutiren im Stande sein sollten; denn diese wurden mir von den Verlegern stets mit dem Beisatz „sie seien für das gröfsere Publikum zu schwer“ zurückgeschickt. Da erinnerte mich ebenfalls mein gewandter Freund an die neue Logiersche Methode und an die durch sie schnell und bequem hervorgebrachten kleinen Meister, und ich begriff wieder, seufzte aber auch: Ach Gott, wie soll dabei einem nach der alten, langsamen Methode langsam reif gewordenen Musiker zu Muthe werden? soll er für sein ohnehin so kärglich zugeschnittenes Stückchen Brod nicht bange werden? — Da rief mir aber der Geist (Mozarts) tröstend zu: „Sei nicht bange. Die neuen kleinen Meister, es ist wahr, haben es im Unwesentlichen, im Technischen weit gebracht, weiter als wir Alten; aber nicht so im Wesentlichen, im Auffassen des Geistes; dieser Vorzug bleibt uns Alten. Darum verzage nicht.“ Und mich erfafste neuer Muth. Da begab es sich zur selben Stunde, dafs Ew. Wohlgeboren mich auffoderten, gegen den jetzt herrschenden Ungeschmack, nicht allein durch ungedruckt bleibende Sonaten, sondern auch durch verständige, kräftige Worte in Ihrer musikalischen Zeitung mitzuwirken. Und der Gedanke ergriff mich mit solcher Macht, dafs ich gleich Papier besorgte, die Feder spitzte, und aus den mir eingeschickten zu beurtheilenden Werken sogleich einen Czerny heraussuchte, um an ihm, der mich schon so oft geärgert hatte, mein Müthchen zu kühlen. Aber beim fleifsigen und bedächtigen Durchspielen oben angezeigter „Fantaisie en forme de Sonate“ kühlte sich weiter nichts ab, als meine Wuth, mein Vorurtheil gegen Czerny, wenigstens gegen dieses sein 143. Werk. Je weiter ich spielte, je freundlicher wurde ich; und hätte mich jemand dabei belauscht, er hätte gewifs gemeint, ich spiele etwas Gelungenes von mir selbst, so wohlgefällig lächelte ich dabei. Die beiden letzten Sätze (Scherzo und Finale) sind aber auch gar zu hübsch, fliefsend und konsequent. Mangelt dem Scherzo auch das eigentliche Wesen des Scherzo, wie Sie es Herr Redakteur einmal in einer Kritik meines Papillon geschildert haben, so enthält es doch etwas, ich möchte es trocknen Humor nennen, mit dem man sich auch befreunden kann. Warum ich aber von dem ersten Allegro spir. und dem Andante nichts sage, oder zum Schlufs erst berühre, fragen Sie? I nun, weil mir dies die schwächste Partie des Werkes schien. Hat der Autor damit nicht viel sagen wollen, warum soll ich denn viel Worte darüber machen? Der erste Satz soll so was sein, oder sollte es wenigstens werden, wie das erste Allegro in Hummels Fis-moll Sonate; das zeigt mindestens die Anlage. Dafs es aber nicht so geworden ist, dafs es mit seinen Figuren, trotz seines scheinbaren Sturmschrittes, zu wehmüthig, zu zerrissen klingt: dafür kann ich nichts, und wohl auch Herr Czerny nicht, der ja doch kein Hummel ist. Das Andante klingt wie ein Kompliment eines französirenden deutschen Petitmaitre aus den achtziger Jahren: nichtssagend, süfslich, fad. Nichts desto weniger gehört dies Werk zu den erfreulichen Erscheinungen, und kann Herr Czerny nur einmal erst das Klingeln aus seiner Glanzperiode ganz vergessen, so werden seine Sachen gewifs noch besser werden, und wir wollen auch gern vergessen, dafs er jemals geklingelt hat. Die Ausstattung ist sehr modern, d. h. sehr nett, und es bewährt sich dadurch abermals, dafs wir darin, d. h. im Aeussern, Scheinbaren, den Alten sehr zuvorgekommen sind.

H. Marschner.

Erinnerung an Weber. Variationen über einen beliebten Ländler von C. M. v. Weber, für das Pianoforte von Emanuel Homberg, Schüler von Moscheles. 3. Werk. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Erinnerungen! Ja wohl liefsen sich bei diesem Werkchen des Herrn Homberg viele

Erinnerungen machen, z. B. dafs junge Musiker mit Herausgabe ihrer Versuche doch ja nicht zu eilig sein möchten; dafs selbige für Liebhaber (denn den Freunden des Klassischen solche Sachen zumuthen zu wollen, sind sie doch wohl zu bescheiden) doch nicht so entsetzlich schwer schreiben, und von ihnen so lange Finger verlangen; dafs sie sich erst mit den Regeln des Rhythmus bekannt machen sollten, als dafs sie solche rhythmische Böcke schiefsen, wie Herr Homberg z. B. in der 2ten Variation am Schlusse, wo recht fühlbar ein Takt zu viel ist; und dafs sie überhaupt solche Sachen gar nicht drucken lassen sollten. Zu wünschen wäre, Herr Hofmeister hätte diese Erinnerung mit einer gewissen verlöschbaren Schwärze drucken lassen, damit mit dem Verlöschen dieser Variationen auch die Erinnerung an dieselben verlöschte. Doch wäre dies auch bei andern derlei Artikeln zu wünschen, z. B. bei den

Charmes de Magdebourg, Rondeau brillant et modern, pour le Pianoforte, par H. Marschner. Magdebourg, chez Creutz. Pr. 20 Gr.

womit dem Verfasser gewifs ein grofser Gefallen geschähe, der dieses Rondo gewifs und wahrhaftig nur aus bittrer Ironie gegen Verleger und Modepublikum schrieb, weil es seine bessern Sachen zurückwies; und was ihn doch nun reut, da er darin all die Schwächen, Erbärmlichkeiten, Seichtigkeiten und Faseleien (verbrämt mit glänzendem Fingerspiel und melodischen Schmachtlappen) der Tageskomponisten nur nachgeahmt und eigentlich niemand anders damit persiflirt hat, als sich selbst. Sollte diese reu- und demüthige Selbstkritik etwas beitragen, das schöne Publikum abzuhalten, diese meine Schmach käuflich an sich zu bringen: so würde mich dies mehr beruhigen, als der freilich auch süfse Gedanke, dafs die Leute dadurch erst recht versessen auf meine bessern Sachen werden könnten; woraus sich meine guten Verleger gewifs eben so viel machen würden, als aus ersterm, denn das sind lauter Leute die nur noch aus purem Herz bestehen, d. h. ihre Kataloge, Ausstellungen u. s. w., so dafs man glauben sollte, sie seien vor lauter Herz um allen Verstand gekommen. Aber dem ist nicht so, ihr Herz ist gut, zu allem zu gebrauchen; es räumt auf, d. h. das Waarenlager und füttert oder nährt die Seele, d. h. den Beutel, und darin liegt gewifs viel Verstand. Und verständig glaub' auch ich gehandelt zu haben, dafs ich die Geifsel selbst ergriff und in meinem eignen Fleische wühlte; wenigstens habe ich einem andern diese traurige Pflicht auszuüben erspart. Denn wer steht mir denn dafür, dafs man ihm eben so wie mir selbst geglaubt, oder nicht Neid und Scheelsucht dahinter gesucht hätte? — Nein, nein, so war's besser und ich wünsche mir nichts, als recht viele Nachfolger.

H. Marschner.

Kleines Taschenwörterbuch der Musik, enthaltend alle in der Musik vorkommenden italienischen Wörter, nebst andern gebräuchlichen Kunstausdrücken; wie auch Beschreibung der vorzüglichsten musikalischen Instrumente, besonders der Orgel. — Für Elementar-Musiklehrer und Schüler; für Dilettanten, Kantoren, Organisten und Seminaristen von J. A. Schrader. Helmstädt, in der Fleckeisenschen Buchhandlung 1827.

Der Verfasser giebt uns dies Buch als ein solches, welches gleichsam zwischen gröfsern Wörterbüchern der Musik, die für den Anfänger zu kompendiös sind, und kleineren, welche wiederum zu wenig enthalten, die Mittelstrafse halten soll, und in dieser Absicht hätte allerdings ein für die Anfänger und für Dilettanten brauchbares Werkchen entstehen können. Betrachten wir aber den Inhalt genauer, so finden wir, dafs nur besondre Rücksicht auf die zur Orgel gehörigen Gegenstände genommen, alles übrige gröfstentheils nur so obenhin berührt, und manches gar grundlos behandelt worden ist. — Zum Beweise des

eben Gesagten mag folgendes dienen: Pag. 38. heifst es: „con sordino — mit dem Dämpfer;“ im ganzen Buche aber findet man nicht, was ein Dämpfer ist. — Auf derselben Seite ferner: „Konsonanz — man versteht darunter eine Zusammenstellung mehrerer Töne, die gegen einander Wohlklang hervorbringen, ein Verlangen hiernach erwecken und das Gehör angenehm befriedigen.“ Daraus geht hervor, dafs eine Konsonanz als ein Wohlklang, Verlangen nach Wohlklang erweckt, was weder dem Anfänger noch sonst jemanden deutlich sein kann. — Pag. 59. ist der Begriff des Generalbafs-Spielens mit dem Generalbafs selbst verwechselt, denn es heifst hier: Generalbafs ist der Vortrag der Grundstimme eines Tonstücks, mit der Intonation aller Akkorde, die zu sämmtlichen Grundtönen nach gewissen Regeln genommen werden müssen,“ — statt dessen der Verfasser ganz kurz hätte sagen können: unter Generalbafs versteht man jede bezifferte Bafsstimme. — Zum weiteren Beweise, wie grundlos Herr Schrader bei Karakteristik der Tonarten verfährt, führe ich nur folgende Stelle an. Pag. 159 und weiter, wo jeder Tonart etwas angehängt wird, fertigt er A-moll so ab: „A-moll tönt weichklagend und hat romantische Klänge (Himmel, Oper Fanchon: „in Savoyen bin ich geboren“) — bezeichnet fromme Ergebung und Demuth (Choral: Wer nur den lieben Gott läfst walten) — ist drohend und heftig, (Mozart: Requiem, freche Sünder werden zittern.)“ Wenn sich nun der Anfänger folgende Eigenschaften, als weich klagend, drohend, fromme Ergebung und Heftigkeit zusammenstellt, so mufs ihm sein etwaiges Resultat hieraus nothwendig verworrene Begriffe beibringen. — Es wäre ein Leichtes, noch mehrere ähnliche Stellen anzuführen, aber mag es an den hier aufgestellten genug sein, und sei es dem Referenten erlaubt, nur noch wenige Worte über eine Stelle in der Vorrede hinzuzufügen. Der Verfasser hat dies Buch in die Welt geschickt, um, wie schon angemerkt ist, ein Werkchen zu liefern, welches gleichsam zwischen gröfsern und kleinern Werken dieser Art die Mitte halten könnte, ohne indefs, (wie er sich in der Vorrede ausdrückt), damit andeuten zu wollen, dafs durch die Erscheinung dieses Büchleins eine Lücke wirklich ausgefüllt worden sei. — Dies ist aber in der That verkehrt und tadelnswerth, denn jeder, der in der Behandlung eines Gegenstandes eine Lücke weifs und nun über diesen Gegenstand schreibt, dessen Pflicht ist es, sie wo möglich ganz, wenigstens aber nach seinen Kräften auszufüllen, *) wenn aber seine Kräfte nicht hinreichend sind, lieber gar nicht zu schreiben, da wir ohnehin besonders in neuerer Zeit im Fache der Musik eine unendliche Menge solcher Schriften erhalten haben und leider noch erhalten, denen aller Nutzen rund abzusprechen ist. Dehn.

Sechs Lieder mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung, in Musik gesetzt von G. Graf von Blankensee. Berlin bei J. Trautwein, Breite Strafse No 8. Preis 18 Gr.

Ein geschmackvoller Dilettant, der selbst Dichter ist, und sich in Italien einige Zeit aufgehalten hat, bietet in diesen melodischen Gesängen, welche den modern italischen Karakter nicht verläugnen, den Freunden dieser Musik eine angenehme, leichte Unterhaltung dar.

No. 1. „Ständchen“ von W. Müller, ist heiter und anmuthig gehalten und durch die Triolen-Begleitung belebt. Die Coda ist etwas zu überladen figurirt und die Silben lassen sich mit Mühe unterlegen. Auch verliert nach der Ansicht des Referenten der Gesang dadurch den Karakter des Liedes nach deutschen Begriffen. Der Italiener freilich variirt auch die Kanzonette.

No. 2. „Sturm und Friede.“ Vom Komponisten selbst gemüthvoll gedichtet, befriedigt fast am meisten durch Karakteristik und Tiefe des Gefühls.

No. 3. „Ich denke Dein“ von Jakobi. Sehr melodisch und natürlich.

Pardonnez moi! Horaz.

*) Sumite materiam vestris qui scribitis, aequam
Viribus, et versate diu, quid ferre recusent
Quid valeant humeri. —

Mo. 4. „Die Flucht der Freude“ von Niemeyer, ist besonders durch den Ausdruck der Sehnsucht am Schlufs ausgezeichnet.

No. 5. „Schifferlied“ von Jakobi. Erhält durch die Tonart Es–moll einen mystischen, fast zu schwermüthigen Karakter. Der Rhythmus ist durch die $\frac{6}{8}$ Bewegung treffend bezeichnet.

No. 6. „Des Jünglings Klage.“ Dichter und Komponist haben sich hier wieder glücklich in einer Person vereinigt. Dieses Lied athmet besonders innige Empfindung, und trägt die Spuren der Begeisterung eines südlichen Klima's.

Die beste Empfehlung für diese Gesänge ist die, dafs der verewigte Karl Maria von Weber sie seiner Durchsicht würdigte, wovon der Unterzeichnete sich aus dessen eigenhändige Bemerkungen überzeugt hat. — Der Satz ist so rein, als es von einem Dilettanten billig nur zu verlangen ist, die Klavier–Begleitung leichter, als die der Guitarre. Der Stich ist korrekt und das Papier gut, der Preis der Bogenzahl angemessen. J. P. S.

4. Berichte.

Ueber die Musik in Leipzig.

(Als Fortsetzung des Aufsatzes über die Konzerte in Leipzig, aus No. 49.)

(Schlufs.)

Fräulein Henriette Grabau hat, was auch nicht zu tadeln ist, den Reiz der Mannigfaltigkeit dadurch zu erhalten gesucht, dafs sie von italienischen und deutschen Meistern (Mozart, Beethoven, Weber, Righini, Paer, Rossini) ihre Konzertarien gewählt hat. Obgleich sie sich eine ziemliche Fertigkeit erworben, so ist ihre gemüthvolle Stimme und Weise doch mehr dem gehaltenen Gesange der Deutschen zugewandt, und dafür eignet sich auch ihre schöne und klare deutsche Aussprache, welche nicht genug zu loben ist. Ihr Rezitativ ist, wo sie nicht befangen ist, sehr bestimmt und beweist ihre gute italienische Schule im Gesang. Im melismatischen Vortrag ist das zu schnelle Heruntersch leifen hoher Töne, das oft unbequeme Athemnehmen und Unterbrechen der Kantilene, das befangene Eilen in anstrengenden und schwierigen Passagen bisweilen störend und schwächt die Wirkung ihres gemüthlichen Gesanges, den eine äusserst wohlklingende, für Stücke von mittlerm Umfang geeignete Stimme trägt. Indessen haben wir mehrere gröfsere Stücke, z. B. Scenen von Mozart, in ausgezeichneter Trefflichkeit von ihr gehört, und ihr Vortrag der Solopartien im geistlichen Gesang und in weltlichen Ensembles hat stets etwas Wohlthuendes und sehr Ansprechendes. Ihre jüngere Schwester strebt ihr nach und sucht eine sehr kräftige und umfassende Stimme auszubilden, Jetzt hat ihr Vortrag noch etwas Hartes. Sie hat mit ihrer Schwester einige Duette, z. B. aus Semiramide, vorgetragen. Für Tenor- und Bafssolo's hatte das Konzert im vorigen Winter zwei talentvolle Sänger gewonnen. Namentlich mufsten wir den Vortrag des Tenors höchst ausgezeichnet nennen. Der Schwung seines Vortrags reifst oft die Stimme mit fort, wo sie ihm widerstreben will. Leider tritt er im jetzigen Winter seltener auf. Die grofse Scene aus Spohrs Faust: „Beflügle den Lauf zögernde Sonne,“ haben wir, von dem Glanz der Stimme abgesehen, auch von dem Tenoristen Vetter nicht besser vortragen hören, als von diesem Sänger; so auch Rombergs (etwas oberflächliche) Komposition von Schillers Sehnsucht. Der Vortrag mehrerer Duette in Verbindung mit Dem. Grabau (z. B. Amor possente nume von Rossini) und Terzette (unter diesen wurde das nicht vor gar langer Zeit erst (bei Hafslinger in Wien) herausgegebene herrliche und sehr sangbare Terzett von Beethoven: Fremate empj zum ersten Male mit grofsem Vergnügen gehört. Auch Quartette und gröfsere Ensembles wurde durch das Hinzutreten des talentvollen Bassisten Herrn Pögner, aufführbar. Hierher gehört das Quartett aus Fuorusciti von Paer, und das aus Bianca e Falieri von Rossini; mehrere Ensembles aus Spohrs Faust, (z. B. Finale des 1. Aufzugs, und Ballscene); die Schlufssätze des 2. Finales aus Mozarts Don Juan (welche gewöhnlich auf der Bühne wegfallen von dem Satz an: „Ah dove il perfido!“) und die Introduktion zu der noch nicht auf die Bühne gekommenen Oper Arion von Otto Claudius, welche nach der Handschrift des hier lebenden Komponisten aufgeführt und wohl aufgenommen wurde. Sie beweist ein tüchtiges, aber auf dem Pfad einer trüben Manier wandelndes Talent.

Von Chor- und Kantatenmusik hörten wir, Chöre von Mozart (aus Idomeneus), Seyfried (Introduktion zu dem Drama Abraham, etwas gedehnt), von Gluck (aus der Oper Elena ein anmuthiger Chor), mehrere Kompositionen von A. Romberg, zur Ausfüllung, (Harmonie der Sphären, die Glocke, was bleibt und was schwindet), der Morgen, Kantate von Ries; die geistreiche Phantasie mit Chor von Beethoven, deren Aufführung aber nicht ganz

glückte, Haydns Herbst und Winter (aus den Jahreszeiten), sein Te deum; die, einige herrliche und frische Sätze enthaltende Jubelkantate von C. M. v. Weber (auch unter den Namen Erntekantate bekannt) und Johanna Sebus von Schulz nach Zelter für das Orchester arrangirt.

Aber auch die Gattung des Liedes trat, durch vollendete Ausführung wohl aufgenommen, in den Kreis der Gesangstücke ein, welche im letztern Winter gegeben wurden. Das Lied der Sehnsucht von Theodor Körner, komponirt von Max Eberwein, mit Pianoforte und Klarinettbegleitung (letztere unvergleichlich schön von Herrn Tretbar ausgeführt) sprach, von Fräulein Grabau d. ä. vorgetragen, ungemein an. Es ist auch eine schöne Melodie; die sich trefflich ausnahm, nachdem vorher in der Harmonie einige leichte aber nothwendige Verbesserungen vorgenommen worden waren. So wurde auch das beliebte Vokalquartett von Eisenhofer gut vorgetragen mit grofsem Beifall gehört.

Leider wurden diese Abonnementskonzerte durch den Tod unsers verehrten Königs vermindert, und daher wurde uns auch das Vergnügen entzogen, den rühmlich bekannten Pianofortespieler Herrn Arnold aus Berlin, welcher mit seiner Gattin ein Konzert zu geben entschlossen war, auftreten zu hören.

Nächst den Abonnementskonzerten und einigen deklamatorisch-musikalischen Abendunterhaltungen, welche im Theater gegeben wurden (wobei wir vor allem mit angenehmer Erinnerung mancher lieblichen und kunstfertigen Leistung der in diesem Winter vermifsten Sängerin Canzi gedenken) fielen noch einige gröfsere Musikaufführungen in dem letztverflossenen Winter, welche auch der Kompositionen wegen hier berührt zu werden verdienen.

Hierher gehört das zum Besten des hiesigen Instituts für arme und kranke Musiker aufgeführte Oratorium Fr. Schneiders: das verlorne Paradies. Da ich dieses grofse Werk, das mir selbst vor seinem Weltgericht manchen Vorzug zu haben scheint, und das Oratorium die Sündfluth, schon durch die Idee weit übertrifft, nur bei einmaliger Aufführung hören konnte, so erspare ich mir einige genauere Worte darüber, bis wir es künftig wieder gehört haben werden.

Derselbe Fall ist dies mit dem schönen Oratorium Spohrs: die letzten Dinge, in welchem der Komponist von seiner eigenthümlichen Weise den edelsten Gebrauch gemacht hat, und von dem bei genauerer Bekanntschaft der Zuhörer sich kaum trennen kann. Dieses Oratorium wurde zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Opernhauses am Sonntage Palmarum zur Aufführung gebracht, und der Musikdirektor Pohlenz hatte durch das sorgfältigste Einstudieren von Seiten des Vokal- und Instrumentalorchesters eine der vollkommensten Aufführungen dieses Werkes vorbereitet.

Derselbe leitete auch als mehrjähriger Direktor den hiesigen Musikverein, welcher nach des Musikdirektor Schulz Tode auch die bisher besondere Singakademie in sich aufnehmen wird, und erst seit dem verflossenen Winter seinen wahren Wirkungskreis an dem grofsen mehrstimmigen Gesange und den mit Pianoforte und schwächeren Instrumentation begleiteten Sologesang, so wie den einfacheren Gattungen der Instrumentalmusik, welche ins Konzert nicht gehören, gefunden hat. Als eine schöne Probe dessen, was er im Grofsen zu leisten vermag, müssen wir die Aufführung des Mozartschen Requiems und der Eiblerschen Krönungsmesse am Charfreitage herausheben; von welchem Werke ich nächstens besonders sprechen will.

Von den hiesigen Kirchenmusiken, welche in Vergleich mit den andern Orten, sogar im südlichen Deutschland, nach dem Urtheil der Fremden, sich auszeichnen sollen, kann ich darum nicht sprechen, weil der Eigensinn der alten Gewohnheit, durch welche diese Musiken meist den Gottesdienst am frühen Morgen anfangen, mich und viele andere Musikfreunde verhindert, ihnen beizuwohnen. In dem Gesange der Thomaner aber, welchen man an den Sonnabendsvespern in der Thomaskirche immer mit Erbauung hört, pflanzt sich der Sinn für die alten kernhaften Kirchenweisen von Bach, und denen die mit ihm weiteiferten, fort.

W.

Aus Paris.

Onslow's neue Oper le Colporteur (der Hausirer), Lyrisches Drama in 3 Akten, Text von Planard, Musik von Onslow.

Das Sujet, aus alten russischen Chroniken entlehnt, wie man auf dem Anschlagezettel liest, stellt eine jener Epochen dar, wie sie in der Geschichte fast aller Völker vorkommen. Ein Usurpator hatte sich des Thrones von Rufsland bemächtigt, nachdem er die rechtmäfsigen Prinzen ermordet. Der kleine Alexis, ein Kind noch in der Wiege, war der einzige Sprösling jener unglücklichen Herrscherfamilie, er wurde durch einen treuen Offizier Namens Igor gerettet, welcher, nachdem er ihm mit einem glühenden Eisen ein Zeichen am Arm eingebrannt, ihn in einen Wald trug, und mit einem Beutel voll Gold in der Hütte eines Holzhauers liefs. Dieser benutzte das Geld; um die Stelle eines Schliefsers bei einer Festung, in welcher Staatsgefangene eingeker-

kert, sich zu erkaufen. Die erste Scene des Drama's stellt 20 Jahr nach diesen Ereignissen das Innere jener Festung vor, wo Alexis als Sohn des Schliefsers und Bruder des Koli erzogen worden; er liebt eine junge Schifferin Namens Mina, und erhält von dem Schliefser die Einwilligung sie zu heirathen. Er kann sich nicht an die Verbrechen gewöhnen, von denen er täglich in der Festung Zeuge ist, an die Vergiftungen und Meuchelmorde, welche von dem Tyrannen, der Rufsland beherrscht, vorgeschrieben sind; sein Unwille und Abscheu dagegen bricht jeden Augenblick aus, es führt die heftigsten Auftritte mit dem Schliefser, welcher dem ganz ergeben, der ihn bezahlt, herbei.

Der brave Offizier Igor, welcher Alexis gerettet hatte, ist Kommandant der Festung geworden. Nach langem vergeblichem Suchen nach dem Holzhauer und dem Prinzen, welchen er ihm anvertraut, hat er endlich entdeckt, dafs der Schliefser jener Holzhauer ist, und dafs unter dem Namen des einen seiner Söhne der Thronerbe verborgen; aber welcher es sei, ist ihm unbekannt. Er wagt es nicht, sein Geheimnifs irgend jemandem anzuvertrauen, wohl wissend, dafs er von den Trabanten des Tyrannen umgeben, und seine Furcht ist um so gegründeter, da ein Spion in der Kleidung eines Hausirers sich in die Festung eingeschlichen, mit einem Befehl vom Fürsten selbst unterzeichnet, versehen, nach welchem alle Staatsdiener ihm unterworfen sind, und ihm jedes Mittel, Schwert und Gift, zu Gebote steht, um jeden Verdächtigen aus dem Wege zu räumen. Dennoch aber bilden sich Verschwörungen durch ganz Rufsland und selbst im Pallaste des Tyrannen. Igor hat den Verschworenen das Geheimnifs der Existenz eines legitimen Fürsten entdeckt; es ist nur noch übrig, ihn unter dem groben Kleide welches ihn verhüllt, auszufinden. Er wendet seinen Blick auf Alexis, aber in dem Augenblick, wo er im Begriff steht seine Zweifel zu lösen, kömmt ein neuer Kommandant der Festung an, und Igor wird nach einem andern Posten geschickt. In Verzweiflung über dieses Mifsgeschick, ist er unschlüssig, was er thun soll, als er in dem neuen Kommandanten seinen alten Freund Oskar erkennt: er vertraut ihm sogleich sein Geheimnifs, bittet ihn, den legitimen Fürsten aus den Vielen, welche die Festung bewohnen herauszufinden, spricht ihm von dem Zeichen welches er jenem am Arm mit dem glühenden Eisen gemacht, vertraut ihm das Geheimnifs der Verschwörung, und sagt ihm dafs das Losungswort der Verschworenen „das Kind des Holzhauers“ sei. Er reiset ab, und begiebt sich auf ein Schlofs unfern der Festung auf dem Wege nach der Hauptstadt, um dort die Nachricht Oskar's abzuwarten. Der Hausirer, welcher sich während des Gesprächs der beiden Freunde in einem Nebenzimmer versteckt gehalten, hatte alles gehört; der Plan, den Prinzen ausfindig zu machen und zu tödten, ist sogleich gefafst. Die Feier einer Hochzeit (im 2ten Akt) bietet ihm die Mittel dazu dar; seine Waaren will er in einer Lotterie ausspielen; jeder bringt ihm sein Scherflein, und auch Alexis setzt für Mina ein; ein goldenes Kreuz an einer Kette ist das grofse Loos. Der Hausirer spielt den Zauberer, und erklärt den für den Gewinner, welcher ein Zeichen am Arm, nahe am Daumen, hat. Alexis zeigt seinen Arm, er gewinnt, und ist auf diese Weise sowohl von Oskar als vom Spion erkannt. Dieser proponirt den Gästen, ihnen einen vortrefflichen Wein trinken zu geben; er schenkt jedem davon ein, giefst aber Gift in das Glas des jungen Alexis. Schon bringt dieser den Becher an seinen Lippen, als der Schliefser ihn zurückhält, um auf das Wohl des Herrschers zu trinken, bei diesem Namen schleudert Alexis den Becher fert. Die wüthenden Soldaten und der Schliefser stürzen auf ihn zu, um ihn zu ermorden, aber Oskar, um ihn zu retten, befiehlt, dafs man ihn in den Thurm führe. Dem Hausirer ist an Alexis Tod gelegen; er nähert sich dem Oskar, und stellt sich ihm durch das Wort: „das Kind des Holzhauers“ als einer der Verschworenen vor. Er zeigt ihm die Unmöglichkeit den Prinzen fortzuführen, da sie von so vielen Soldaten umgeben wären, und rathet ihm, sich nach dem benachbarten Schlosse zu begeben, dort die Verschworenen zu versammeln, und mit ihnen vereint den Prinzen zu befreien, während er in der Festung bleiben würde um über das Leben des Gefangenen zu wachen. Oskar benutzt diesen Plan, Alexis entschlüpfen zu lassen; er steigt in den Thurm, entdeckt dem Prinzen das Geheimnifs seiner Geburt, wechselt mit ihm den Mantel, und sendet ihn nach dem Fahrzeuge der schönen Mina, das ihn zu seinen Freuden führen soll. Kaum ist er fort, so tritt der Hausirer mit einem Dolch bewaffnet in den Thurm, aber statt des Alexis findet er hier den Oscar, welcher ihn tödtet. So endet der zweite Akt und mit diesen auch das Hauptinteresse des Stücks; der dritte Akt ist nur die Entwickelung. Die Bühne stellt das Gewächshaus eines dem Palaste des Usurpators nahe gelegenen Schlosses vor; die Verschworenen versammeln sich dort; Igor bringt auch Mina dorthin, und bald kömmt auch Alexis, von Oskar geführt. Das Zeichen ist gegeben, und die Verschworenen gehen nach dem Palaste; Mina begreift von alle dem nichts, beunruhigt sich aber über Alexis. Bald darauf hört man die Thurmglocke des Palastes läuten, welche den Sieg des legitimen Fürsten verkündet. Alexis will die Krone aus den Händen Mina's empfangen und setzt das Diadem auch auf ihr Haupt. (Schlufs folgt.)

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei das Verzeichnifs von Büchern und Musikalien No. 13.)

BERLINER
ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Vierter Jahrgang.

Den 26. Dezember — Nro. 52. — 1827.

Berichtigung.

Ein Druckfehler in der Ankündigung im vorigen Blatte giebt mir erwünschten Anlafs, noch einmal auf die bevorstehende Herausgabe

der grofsen Messe aus H-moll

von

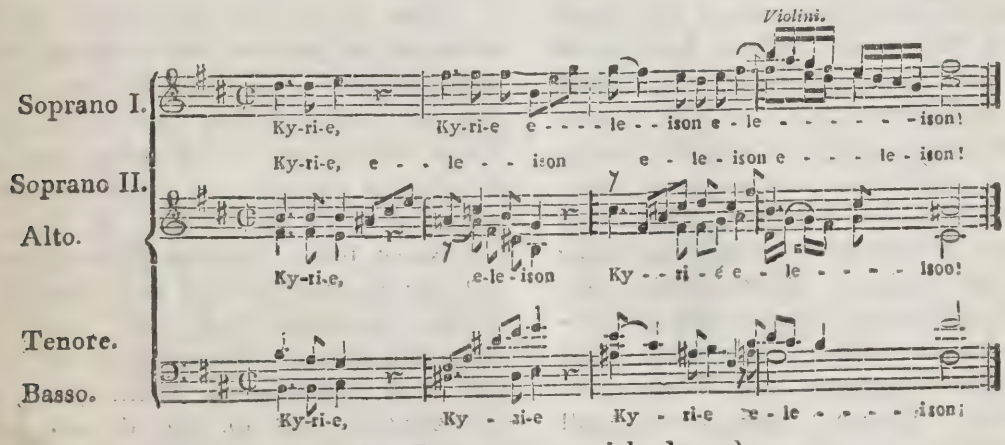
Johann Sebastian Bach

in Nägeli's Verlag aufmerksam zu machen; der Setzer hatte statt H-moll A-moll stehen lassen. Ihr unvergleichlicher, sofort den erhabenen Standpunkt vollkommen wahren Ausdruck's feststellender Anfang werde hier nochmals (früher in No. 30. des zweiten Jahrgangs) niedergeschrieben, um der musikalischen Welt, die zuletzt nicht über Mozart hinausgekonnt, das

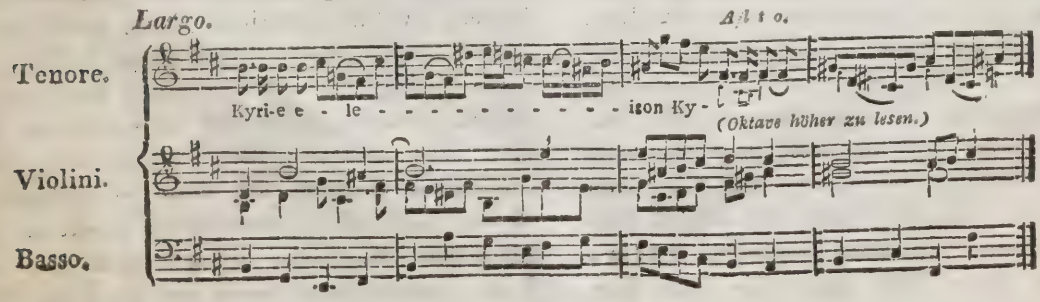
Kyrie eleison

auszulegen und einzuprägen.

Marx.



(Fünf- und zwanzig Takte Instrumentenspiel; dann:)



3. Beurtheilungen.

Der Berggeist. Romantische Oper in drei Aufzügen von Louis Spohr.

Vollständiger Klavierauszug von Ferdinand Spohr.

Leipzig bei Peters. Preis 6 Thlr. 12 Gr.

Nach der durchdringenden Beurtheilung dieser Oper in No. 39 bis 44 wird der Unterzeichnete sich so wenig eine nochmalige nun überflüssige Durchgehung des Werkes erlauben dürfen, als eine blofse Anzeige des Klavierauszuges, da eine so aufsehenerregende Erscheinung, wie eine Spohrsche Oper, willkommenen Anlafs zu mannigfacher Betrachtung bietet. Die bodenlose Verderbtheit unserer heutigen musikalischen Bühne zieht den Blick wieder auf den einen wichtigsten Punkt: wie geht es zu, fragen wir, dafs auch Spohr gegen die einbrechende italische und französische Sündfluth keinen Schutz bietet, dafs auch seine Opern von den armseligen pariser Machwerken besiegt und fast beseitigt werden? —

Nur den Schein der Uebertreibung laden wir auf uns mit der Behauptung, dafs Spohr eben so viel musikalische Bildung hat, als die Franzosen nicht; niemand wird ferner in einem Auber so viel Talent ausfindig machen können, oder in dem kalten glattgebohnten Boieldieu so viel Wärme und Fantasie, oder in dem minorennen Herold so viel Karakter, dafs man in allen diesen Beziehungen ohne Beleidigung eine Parallele mit Spohr ziehen dürfte. Gewifs würde daher die Entscheidung des Publikums anders ausgefallen sein — wenn Spohr in seinen Unternehmungen nur Ernst gemacht hätte. Was wir damit meinen, soll mit Hinweisung auf den Berggeist gesagt werden. Man wird vielleicht manchen einzelnen Punkt, vielleicht Spohrs kräftigste Schöpfung Faust, unserm Ausspruch entziehen wollen; darauf antworten wir im Voraus: dafs wir denselben nicht auf das und jenes Einzelne gebaut, nicht aus dem und jenem Einzelnen beweisen wollen (wiewohl wir den Beweis bis in die einzelnen Sätze verfolgen könnten) dafs unsre Rede auch gar nicht dem Einzelnen, nicht einmal der beispielsweis benutzten Oper, oder dem wegen seiner unerschütterlichen Würdigkeit als Beispiel geeignetsten Künstler gilt, sondern einer, wie uns scheint, ganz allgemeinen Verirrung.

Unsre heutigen Tonsetzer glauben selbst nicht an das, was sie schreiben. Wie sollten sie uns Glauben abgewinnen? Feuer zündet; der Schein — höchstens blendet er.

Wenn Sebastian Bach die Priester und Pharisäer geifernd und scheinheilig, Pontius Pilatus in vornehmer Kühle und amtsmäfsiger Ueberlegenheit, die verstockten und wüthigen Juden, den übergreifenden Eifer und die Reuezähre des Petrus — in höchster Wagnifs und Berechtigung die Worte des Heilands selbst singt: so ist er von dem allen durchdrungen, Seel' und Leben auf dessen Wahrheit gesetzt.

Wenn Gluck uns den Kampf im Vaterherzen Agamemnons, den Zorn der ersten Liebe in Achilles, die ewige Rache der Mutter zeigt: so glauben wir ihm; denn er hat geglaubt und das alles wahrhaft in sich gelebt.

Was ist uns der Berggeist? Hat Spohr selbst an ihn geglaubt, nur in Einem Moment seines Schaffens, dafs er Glauben uns zumuthet? Die Antwort liegt eben schon darin, dafs die Frage möglich ist. An Erynnien und Armida's Zauber glauben wir; denn sie sind wahr, wahr im Geiste der Völker, in deren Mitte uns Gluck führt, wahr in Uebereinstimmung mit der Vorstellung, die von übermächtigen Wesen in unserer Seele lebt, wahr in der Angemessenheit, Nothwendigkeit und Würdigkeit ihrer Erscheinung. Spohrs Berggeist ist ein Phantom, das nie und nirgends geglaubt worden, ein erträumtrs, oder vielmehr um äufsere Zwecke fabrizirtes Ding, niedriger als die Menschen, deren allgemeinste Verhältnisse er nicht begreift, nicht erreichen kann und zu seinem Glücke gleichwohl unentbehrlich findet. Ihm gleichen die Taugenichtse, seine dienenden Geister, die ohne elementarische Gewalt und ohne menschliche Kraft in den Schachten klappern, abgeschmackt sich von Liebe unterrichten lassen und doch am Ende

nichts als den rohen Besitz heraustappen. Gleichwohl ist dieser Berggeist nicht blos das Triebrad, sondern wirklich der Kern der ganzen Oper.

Was hat wohl den Tonkünstler zu diesem Gegenstande hingezogen? — Wenn Gluck seine Armida zaubergewaltig ausrüstet, so zeigt er uns im Grunde der Erscheinung die reine Wahrheit: Armida ist selbst der sonnhelle, farbenschillernde, sinneberauschende, beseligende, wollustermattende und wiederum genienkräftig spannende Orient, wie er das Abendland in sireneïscher Vorlockung zu sich heranzog. Hat Spohr den wetterwendisch jetzt gutmüthigen, jetzt tückischen Bergherrn gesehen, wie er sich nun mit dem Waldstrom über den Bergschlund schwingt, nun aus zerreifsendem Granit sich aufbäumt, dann wieder eigensinnig mit dem armen Köhler um das Reisbündel rechtet? Hat er ihn elementarisch, wie Faust den Erdgeist und Fouqué Undinen in seinen Kreis gebannt? Nein: er hat seine Oper so prächtig ausstatten wollen, wie man ohne den Vorwand zauberischer Gärten und Säle und Verwandelungen nicht füglich kann. Das ist die Absicht unserer heutigen Opernkomponisten, Spontini's in Alcidor, Webers im Oberon, Spohrs im Berggeist, Wolframs in der bezauberten Rose.

Gemacht sind diese Geister, nicht wunderbar und doch glaubhaft, sondern für den Weihnachtskram des Dekorateurs, oder die Sucht einer Schauspielerin zugeschnitten, sich in erkünsteltem Affekt zu gebärden (wie Alma in der herbeigekünstelten Scene vor der Entführung) und in eingemengten süfsen Melodien herumzutreiben, damit ein gedankenloses Parterre klatsche. Wo soll da Begeisterung, Innigkeit und Erhabenheit des Ausdrucks herkommen? Der Komponist quält sich an die Puppen, die seine Personen vorstellen, heran — und wir sollen diese Qual der ewig geschärften und doch nichts sagenden Noten, diese faule Weichlichkeit, die Rübezahl zu einem nüchternen Pächter und Droll zu einem abgematteten Schmachter macht, für Empfindung hinnehmen und mitempfinden! Die Napoleon hat siegen sehen und überwunden werden; die Zeit hat andre Ansprüche.

Wenn wir nicht gedächten, wie edel und grofs Spohr als Virtuos dagestanden, wenn wir nicht erkennten, wie weit er in Studium und Erfahrung über seine Mitbewerber hinausgegangen, nicht der zahlreichen Spuren seines grofsen Talents uns freuten, wenn wir nicht die Augen von halb Deutschland auf ihn bewundernd und hoffend gerichtet sähen: so würden wir unsere Meinung nicht ohne Rückhalt ausgesprochen; wir würden ein so strenges Wort mit allen möglichen Beweisen verschanzt haben, wenn wir nicht von Spohr so hoch dächten und gewifs wären, dafs er sich aus eigner Ueberlegung die beste Ueberzeugung verschaffen kann. Wie denn die Sache steht, wissen wir ihn nicht besser zu ehren, als durch die Erwartung, dafs er endlich Ernst machen wird, seinen Beruf und sein Talent zu würdigen, dafs er dem Spiel mit Puppen entsagen wird und uns ein Drama hinstellen voll wahrhaften Lebens, mit wahrhaften Wesen, ein Drama, das er durchaus in Stunden der Begeisterung und mit eignem Glauben an seinen Inhalt geschaffen hat, nicht um seiner Manier, oder der Sänger und Schauspieler, oder der Bühne willen, sondern zu Ehren des einen Gottes, welcher ist das Leben und die Wahrheit. — Auch für andre Künstler ist Beweis nicht rathsam; wer sich unser Wort nicht selbst auslegen mag, für den ist es doch verloren — oder auch unwahr, wenn man die Ueberlegung damit von sich abzuwehren beliebt. —

Aber die Franzosen und Italiener machen gröfseres Glück bei noch minderer Wahrheit! — Sie stehen so tief, dafs niemand etwas anderes, als Spielerei für die Langweile oder Sinnlichkeit dahinter sucht; diese Erwartung wird befriedigt.

Fassest du die Muse nur beim Zipfel,
Hast du wenig nur gethan;
Geist und Kunst, auf ihrem höchsten Gipfel,
Muthen alle Menschen an. (Göthe.)

Marx.

Alte Musik.

Wiederum liefert uns die achtbare Trautweinsche Handlung in Berlin

1) den vierzehnten Psalm von Marcello, für eine Sopranstimme;

2) drei Hefte Händelscher Suiten aus A-dur, F-dur und Fis-moll.

So erwünscht zur Erfrischung von der heutigen Seichtigkeit und als Material zu geschichtlicher Forschung jede Mittheilung aus dem Nachlafs älterer Meister uns erscheint: so möchten wir doch auch dieser Verlagshandlung eine überdachtere Auswahl anempfehlen. Nicht jedes Produkt auch eines grofsen Meisters langt über seine Zeit hinaus. Namentlich haben es sich die italienischen Tonsetzer auch in der glücklichsten Periode der italischen Musik, im Vertrauen auf die nachhelfende Exekution durch trefflich ausgestattete Sänger, mit der Komposition gar oft leicht gemacht und die Bedeutung ihres Gedichts, den Ausdruck in seinen einzelnen Momenten nur zu weit der Absicht nachgestellt, die Stimmen schönklingend, anmuthig und würdig bewegt und in vollschwellendem Zusammenklang hören zu lassen; ein Streben, das sie schon unter einander, geschweige Einzelne in ihren Werken oft monoton werden läfst. Dies ist auch dem sonst trefflichen Marcello in seinem bändereichen Psalmenwerke geschehen; so gewifs aber demnach eine Auswahl aus demselben zweckmäfsig erscheint, so wenig kann man den uns dargebotenen Psalm zu den aufbewahrenswerthesten rechnen.

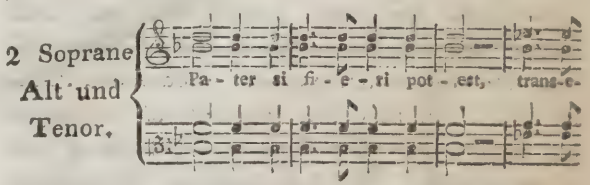
Die Händelschen Suiten haben offenbar einen höhern Werth und werden bei der grofsen Verehrung, die sich für Händel unter uns ausgebreitet hat, von vielen willkommen geheifsen werden. Allein auch sie sind nicht mit andern noch unedirten Werken, z. B. den Orgelfantasien von Sebastian Bach (auch auf dem Pianoforte drei- oder vierhändig ausführbar) zu vergleichen; und man sollte, um das Publikum für das Alterthum zu gewinnen, stets das Beste vorausschicken, das sich sicher die Gebildetsten und durch diese die Uebrigen gewänne.

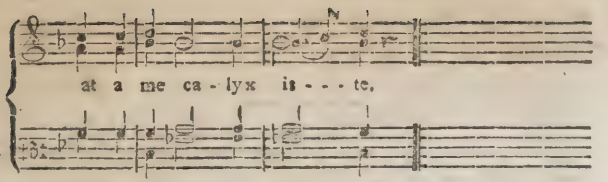
M.

Geistliche Musik. Sechs Responsorien in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 12. Heft 2. Trautwein in Berlin.

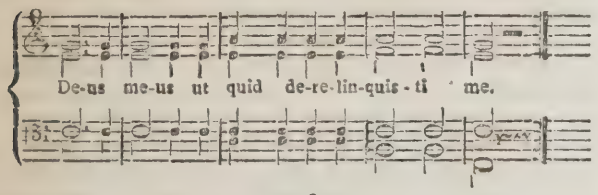
Der Komponist scheint bei diesen Sätzen Werke der ältern italischen Kirchenkomponisten zum Muster genommen zu haben. Dies kann überall auf zwiefache Weise geschehen. Einmal, indem man an Gedanken und Form der Kunstwerke festhält; also im Wesentlichen nachthut, was jene Alten gethan haben, wenn auch mit anderer Wort- und Tonfolge, als der und jener. Zweitens, indem man Gedanken und Form der Vorgänger sich aneignet und sie nach den Eingebungen des fortschreitenden Genius fortbildet; also weiter führt, was jene begonnen haben.

Das erstere Streben allein giebt sich in vorliegenden Kompositionen zu erkennen. Einfachheit ohne tiefere Bedeutsamkeit, eine gewisse besonders in alterthümlichen Wendungen kundgegebne feststehende Salbung ohne eigentliches Durchdrungensein von der Heikeit des Gegenstandes, ein ernsthafter, bisweilen würdiger, nirgends aber nach der Vollbedeutung der Worte nur hinstrebender Ausdruck des Einzelnen — dabei eine gut ausführbare, wohl- und volltönende Stimmbehandlung erinnern in Sinn und Gestaltung an so viele gleiche Kompositionen der italischen Kirche, ohne dieser eine Quelle höherer Erbauung zu eröffnen, oder uns Fremden sie in höherer Bedeutung zu offenbaren. Des Erlösers wichtigste Worte sogar sind hier in keiner höhern Bedeutung ausgesprochen, als z. B. im ersten Responsorium (für zwei Soprane, Alt und Tenor)

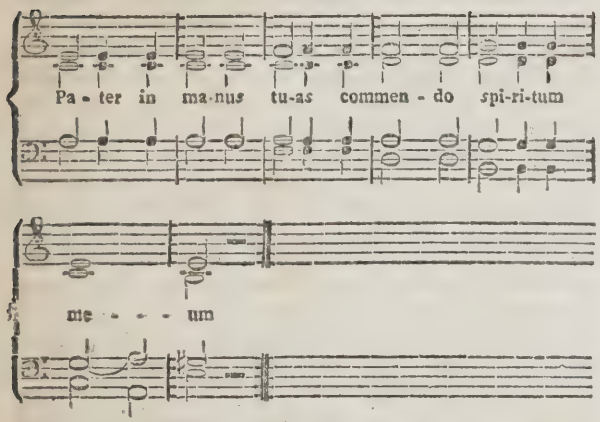




und im fünften (für Alt, zwei Tenore und Bafs)



und:



Hat vielleicht Rücksicht auf die Untüchtigkeit der meisten unserer Kirchenchöre, oder die Absicht ihnen Gelegenheit zur Vorübung zu gröfsern Werken zu bieten, auf die Schreibart unsers Komponisten (wie so vieler) Einfluss gehabt; so hätte die Heiligkeit der Texte in ihm siegen, oder ihn für solche Zwecke andre Gegenstände aufsuchen heifsen sollen. Ueberhaupt denke der Künstler doch in keiner Beziehung daran, sich zu Schwächen der Exekutanten oder Hörer herabzustimmen, sondern gebe sein Bestes und Höchstes, sie zu sich hinauf zu erheben.

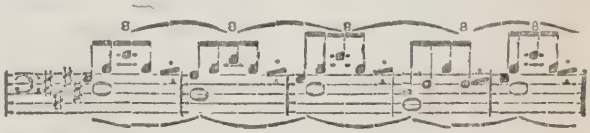
Marx.

Impromptus pour le Pianoforte composés — par Henri Marschner. Liv. I und II. Oeuvre 22 und 23. Pr. 1 Thlr. 12 Sgr. Leipzig, chez Hofmeister.

Es wird heut zu Tage so viel für das Pianoforte geschrieben, und zwar so viel mittelmäfsiges, dafs man neue Werke leicht mit einem gewissen Mifstrauen in die Hand nimmt. Dies war bei Ref. nicht der Fall, als er obige Impromptus durchspielte, denn der Herr M. hat sich schon einen zu guten Ruf als Komponist erworben; um so mehr bedauert Ref. dafs diese Impt. seiner Erwartung nicht ganz entsprochen; er glaubte etwas sehr Geistreiches zwar nur skizzirt, aber doch höchst Ansprechendes und im Gedanken Neues zu finden; doch dies war keineswegs der Fall, sondern er fand ganz gewöhnliche Handstücke für mittlere Klavierspieler, Blumen, die meistens nicht einmal in dem eignen Garten des Herrn M. gewachsen sind. Themata, wie z. B. Heft 2.:

deren mehr angeführt werden könnten, sind wohl zu verbraucht, um noch jetzt zu interessiren.

Oktaven, wie sie in No. 1. vorkommen,



klingen gar zu unangenehm und sind einem Meister nicht erlaubt. Wenn daher der Komp. diese Impt. auch nicht als wichtige Arbeiten seiner Feder ausgiebt, sondern nur Kleinigkeiten für das Pianoforte hat schreiben wollen: so mufste er doch als wahrer Künstler von dem Grundsatz ausgehen, stets nur etwas Gediegenes, seiner Würdiges zu liefern. — Möge defshalb Herr M. künftig eine behutsamere Auswahl unter seinen Kompositionen treffen, und dadurch zeigen, dafs er seinen Ruf als Künstler selbst achtet.

C. F. J. Girschner.

---

4. Berichte.

Grofses Konzert von Bärmann.

Berlin am 17. Dezbr. 1827.

Herr Bärmann hatte sich uns durch die Verheifsung einer vollständigen Symphonie

von Mozart sogleich als ein wahrer Kunstkenner und Künstler, nicht als ein blofser in der Virtuosenspielerei verfangener Fingerheld angekündigt. Daher es dem Unterzeichneten herzliche Freude machte, den vortrefflichen Tonkünstler sogleich nach der Symphonie sich auf eine seiner würdige Weise einführen zu sehen. Mit hinreifsendem Ausdruck (der vollendete Technik voraussetzt) spielte — oder vielmehr sang er Karl Maria Webers Klarinettkonzert aus F-moll. Dieser Schmelz der Töne, wenn sie jetzt wie ein laues Abendlüftchen über das Säuseln der Saiteninstrumente hinglitten, jetzt wie in Seufzern erstarben, diese Gewalt der Leidenschaft, mit der sie dann wieder durch den Sturm des Orchesters drangen, der innig gefühlte Reigen der Melodie, die sich frei und leicht über die untergeordneten Tonmassen erhob, liefs vielmehr an freien Erguls einer empfindungsvollen Seele, als an ein studiertes Konzert denken. Und in diesem Sinn ist auch die Komposition geschrieben; als sehnte sich ein einsames Wesen aus der Oede nach Geliebten, Verwandten, als sendete es von ihnen losgerissen Seufzer und Klagen und rührendes Flehen hinüber (erster Satz) ergösse sich in den innigsten zartesten Ausdruck eines liebenden Herzens (zweiter Satz) wollte täuschen sich und betäuben mit rauschender, hintanzender Freude, die sonst nicht erzwungen werden mufste, und falle bald um so ängstlicher in die Klagen zurück, die seine Seele bewohnen (dritter Satz) so sprach die Klarinette zu den übrigen Instrumenten. Seit dem grofsen Genie unter den Virtuosen, Boucher (der das seiner unwürdige Paris durch seine Anwesenheit unverdient ehrt) hat wohl Berlin keine so edle Gabe im Gebiete des Konzerts empfangen.

Mozarts C-dur Symphonie wurde unter Mösers rühmlich bekannter Leitung vortrefflich ausgeführt und fand die gröfste Theilnahme, so wenig auch bisher noch geschehen, das Publikum für diese höchste Instrumentalmusik zu befähigen. Ausserdem verdient nur noch eine, von dem talentvollen Reissiger trefflich komponirte und von Zezi aus Dresden eben so gut gesungene Bafsscene rühmliche Erwähnung.

M.

Berlin.

Quartett-Unterhaltungen von Möser und Romberg.

Am 12. Dezbr. führte Herr Musikdirektor Möser drei Meisterstücke von Haidn, Mozart und Beethoven zur Freude aller Musikfreunde ganz vortrefflich auf. Am 13. fuhr Herr Kapellmeister Romberg fort, unsere Meister zu ignoriren.

M.

Berlin den 19. Dezember.

Dritte Mösersche Versammlung.

Zum ersten Mal führte Herr Musikdirektor Möser heute statt dreier Quartette drei gröfsere Instrumentalkompositionen auf. Selten oder nie hat ein Konzertabend in seiner Ganzheit einen so grofsen und erwünschten Eindruck auf das Publikum hervorgebracht, als der heutige; überall las man Befriedigung, Freude, Erhebung in den Mienen der Hörer, überall die Sicherheit, eine angenehme Minute nicht durch halbstündige Langweile, wie in den gewöhnlichen Berliner Konzerten, entgelten zu müssen, überall das zufriedne Bewufstsein, sich an einem für ein geistreich und künstlerisch gebildetes Publikum anständigen Orte zu befinden — was sich von den gewöhnlichen Konzerten keineswegs behaupten liefse.

Das erste und wichtigste Kunstwerk am heutigen Abend war Beethovens D-dur-Symphonie, in der sich der grofse Meister noch in der mozartschen Sphäre des unbewufsten Gefühls, wenn auch in erhöhtem Zustande desselben bewegt, sich noch nicht zu der ihm eigenthümlichen Darstellung bestimmter Idee erhoben hat. Allein eben in jener Sphäre scheint er unserm Publikum, dessen Musikbildung noch vorwiegend mozartisch (weil Mozart die herrschende Jugenderinnerung der meisten) ist, am zugänglichsten und begreiflichsten. Sehr wünschenswerth ist es aus diesem Grunde — denn auch die Empfänglichkeit für höhere Werke fodert Heranbildung durch die Auffassung faflicherer — wenn Herr Musikdirektor Möser seine räumlichere Unternehmung benutzt, das Publikum vorerst durch die besten Haidnschen und Mozartschen und durch die einfachsten Beethovenschen Symphonien zu tiefern Werken heranzubilden. Wer daher sich und die Seinen für Musik befähigen und veredeln, von dem nachtheiligen Einflufs der seichten und verderbten Modemusik reinigen und heilen will, versäume nicht, sich dem möserschen Unternehmen anzuschliefsen.

Hiernächst trug Herr Bärmann den ersten und letzten Satz des Weberschen Konzerts vor, von dem in dem Bericht über sein Konzert geredet worden. Der Erfolg war noch glänzender, wie das erstemal. Dies lag wol nicht allein an der bessern Resonanz des Saales (im englischen Hause) sondern auch mit an der mehrjährigen Entweihung des grofsen Konzertsaales durch so viel schlechte Kon-

zerte, die uns entwöhnt hat, einen Kunstgenuſs darin zu erwarten, und schon beim Eintritt auf moderne Langweiligkeit gefaſst macht.

Zuletzt hörten wir Joseph Wolframs Ouvertüre zu seiner neuen Oper, die Normannen in Sicilien. Wir erlauben uns nicht, dem künftigen Eindrucke der Oper durch ein Urtheil über die Ouvertüre vorzugreifen.

Die Ausführung war durchgängig musterhaft zu nennen.

M.

Aus Paris.

Onslow's neue Oper le Colporteur (der Hausirer), lyrisches Drama in 3 Akten, Text von Planard, Musik von Onslow.

(Schluſs aus No. 51.)

Die komische Person des Koli mildert den Ernst des Ganzen und führt einige heitere Scenen herbei. Der Anlage nach möchte es schwer werden, ein den Intentionen des Musikers günstigeres Drama zu erfinden. Herr Planard hat richtig herausgefühlt, daſs darin das Hauptgewicht ruht, und alles Nebenwerk dem nachgestellt; er versteht sich darauf Ensemblestücke und günstige Rhythmen zuzuschneiden — kurz er ist der wahre Operndichter.

Ein groſser und gerechter Ruf, den sich Onslow mit zahlreichen und schönen Instrumental-Werken erworben, war für seine Erfolge auf der Bühne von guter Vorbedeutung; schon hatte er auch mit seinem Alkaden ein gutes Vorspiel gegeben. So lobenswerth aber auch in dieser Oper Manches gearbeitet war, so gewahrten die Kenner gleichwohl die bei einem ersten Versuch unvermeidliche Befangenheit und Unsicherheit im Bühneneffekt. Das Orchester war mit Vorliebe bis in die Feinheiten ausgearbeitet, die in einem Quartett oder Quintett unvergleichlich, in der Oper aber überlästig und hindernd scheinen.

Man durfte indeſs erwarten, daſs ein solcher Versuch für einen Mann von Onslows Talent eine gute Schule sein würde; und in der That sind jene Fehler im Hausirer unsichtbar geworden; an ihrer Stelle wird der Takt für Bühne eben so fühlbar, als der musikalische Sinn. Seltene Kraft offenbart sich in der Färbung der schlagenden Momente, namentlich im Final des ersten Akts und der Lotteriescene, einer Hauptpieçe, die allein einer Oper gleich zu schätzen ist. Neben dieser Kraft und den groſsen Schlägen hat Onslow den Gesang und die Anmuth nicht vernachlässigt; an vielen Orten hat er Gelegenheit genommen, die Freunde der Melodie für sich zu gewinnen.

Dennoch hat er nicht dem (bei uns *) so schweren) Vorwurf entgehen können: er sei ein gelehrter Musiker; ein Ausspruch, mit dem sich unsre Journalisten herumtummeln, wenn jemand etwas anders, als Gassenhauer schreibt. Früher war ein Komponist mit dieser Anschuldigung so ziemlich um Ehre und Reputation gebracht; jetzt hat es weniger damit zu sagen, seitdem unser Publikum sich besser auf Musik versteht. Möge daher Onslow unerschrocken seinen Eingebungen und seiner Erfahrung allein Gehör geben. — —

(Auszug aus dem Berichte des Hrn. Prof. Fetis in der von ihm redigirten revue musicale de Paris.)

Kirchenmusik in Berlin.

Daſs die Kirchenmusik im Gottesdienst unter uns noch keine gröſsere Wichtigkeit erlangt, mag mit seinen Ursachen für jetzt noch unerörtert bleiben.

Ungerecht wär' es aber, wenn wir nicht vor dem Jahresschlusse der ehrenwerthen Bestrebungen des Herrn Musikdirektor Bach, Organisten an der hiesigen Marienkirche, gedächten, der keine Mühe scheut, seine Gemeine an den trefflichsten Werken unserer Meister aufzuerbauen. Die Wahl derselben zeugt von seinem gebildeten Sinn und seiner Kenntniſs; unter anderm Schätzenswerthen führte er das groſssinnige Crucifixus von Lotti für acht Stimmen, **) von Sebastian Bach aber die hocherhabne Motette „Fürchte dich nicht" ***) und aus der bei Nägeli erscheinenden groſsen H-moll-Messe das unvergleichliche „Et incarnatus est" auf lobenswürdige Weise aus.

Möchten wir doch im folgenden Jahr manche gleich ehrenvolle Anzeige mittheilen können und darin durch Nachrichten und Einsendungen von den Herren Organisten oder den Kunstfreunden, die ihre Aufführungen besuchen, unterstützt werden, da es dem Unterzeichneten nicht vergönnt ist, von allen Aufführungen selbst Kenntniſs zu nehmen.

M.

---

2. Freie Aufsätze.

Standpunkt der Zeitung.

Der Rückblick auf das durchlebte Jahr lenkt sich vor allem auf das Verhältniſs unse-

---

*) Echo in Berlin:
Bei uns!

**) Bei Schlesinger herausgegeben.

***) Bei Breitkopf und Härtel herausgegeben.

rer Wirksamkeit zu unserer Aufgabe und zu dem Zustande der heutigen Kunst.

Indem jene sich mehr und mehr entwickelt, können wir es als den vornehmsten Zweck der Zeitung aussprechen — nicht unsre oder irgend eine Ansicht auszubreiten — sondern die Künstler insgesammt zu einer lebendigern, gemeinschaftlichen, selbstthätigen Theilnahme zu gewinnen. Die Uebersicht aller Jahrgänge, besonders aber des letzten giebt uns die freudige Ueberzeugung, dafs die Nützlichkeit und Nothwendigkeit dieses Vorhabens immer durchdringender auerkannt wird; jeder für kunstphilosophische und tonwissenschaftliche Mitthätigkeit neu gewonnene Künstler in der Reihe unserer Mitarbeiter gilt uns für einen Sieg der guten Sache in den Künstlern selbst. Für den nächsten Jahrgang haben wir noch reichere Zusicherungen, unter andern von Nägeli und Thibaut, den beredten Kennern klassischer Musik, zu unserer grofsen Freude erhalten. Wenn der neue Jahrgang diesen Verein der Künstler und Kunstkenner zur Vollendung bringt, so wird das erste Lustrum der Zeitung seinen höchsten Zweck erfüllt haben. Erst jetzt ist auch die Zeit gekommen, die zweckmäfsigste Ordnung, das wirksamste Ineinandergreifen der Mitwirkenden herzustellen. Bei dem Beginn des eben vollendeten Jahrganges hat die Redaktion hierzu, über die Weise der ersprieflichsten und zeitgemäfsesten Wirksamkeit der Zeitung den Rath Einzelner erbeten. Dieselbe Bitte ergeht nun öffentlich an jedermann. Erinnerung und Rath eines jeden, werde er privatim an die Redaktion gerichtet, oder — was uns erwünschter ist — auf eine öffentlich mittheilbare, nämlich allgemein interessirende Weise ertheilt: werden unserer Dankbarkeit, reiflichen Erwägung und der Befolgung nach Ueberzeugung und Kräften gewifs sein können. Und es soll so durch die That am kräftigsten anerkannt werden, dafs die Redaktion keine eigenmächtige eines Einzelnen, sondern eine pflichtgetreue Verwaltung einer gemeinsamen Angelegenheit aller Musiker sein will.

Freuen wir uns des Fortschreitens in unserm Kreise, so hat es sich aussen im Kunstleben um so trauriger gestaltet, und nicht unerwartet, nicht ohne unsere Vorhersagung. Als müfste man überall das Schlechte bis auf den Grund ausversuchen, ist jede Warnung, selbst wenn man sie als richtig anerkannte, unbefolgt geblieben; namentlich auf den beiden thätigsten Schaubühnen der heutigen Kunst.

Die Konzerte, für deren Verbesserungen in diesen Blättern seit vier Jahren geeifert worden, sind durch die Unbildung und Lässigkeit der meisten Konzertgeber so weit in der Meinung des Publikums gesunken, dafs selbst ein berühmter Künstler, wie Herr Bärmann, seine Bemühungen unbelohnt gesehen und weniger angesehene gar den Muth zu einer ehedem so einträglichen Unternehmung verloren haben. Dies ist nicht blos in Berlin, sondern allenthalben, namentlich auch in Leipzig sichtbar geworden, wo die Virtuosenkonzerte von den klassisch beschickten Abonnementskonzerten immer mehr zurückgedrängt worden.

Die Oper hat überall, namentlich aber in Berlin, eine gleiche Ausartung erlebt. Nicht das Gute, sondern das Neueste und Wohlfeilste, und darum die Partituren aus der Seine, werden gesucht — nicht von ihnen, sondern von der Beliebtheit der Sänger und von der Koketterie der Sängerinnen wird die Anziehungskraft und Erhaltung der Bühne erwartet. Hier wie im Gebiete der Konzertmusik ist alles mögliche geschehen, das Publikum in Seichtigkeit, Verderbnifs des Sinnes und Leere des Geistes hinabzuziehen, der Hoheit und des Wesens der Kunst vergessen zu machen. Die dem Publikum aufgedrungene Entartung zieht genug der Tonsetzer in muthlosem Vergessen ihres Berufes nach sich.

Hinweg aus diesem Nebel, den die Sonne eines neuen Tages zerstreuen wird. Nicht beseufzen, nicht mit Groll anklagen die Verderbnifs, sondern ihre Quellen erkennen und die offenbarten schliefsen, gilt es. Es ist das unbedachte Verlassen und Versäumen der alten Schule, weil man sie für unsre Zeitbildung und Intentionen nicht zu begreifen und zu benutzen wufste, es ist die Ungeschichtlichkeit, die unsre Kunstvorgänger zu verstehen und auf sie gestützt ihnen nachzueifern verhinderte, es ist der Mangel an allgemeiner Geistesbildung, der die Ansprüche unserer Zeit unverstanden und unerfüllt lassen mufste. Nicht vergeblich werden diese Blätter die Mahnungen der Kunstfreunde sammeln und verbreiten.

Marx.

Redakteur: A. B. Marx. — Im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Hierbei Titelblatt und Inhaltsanzeige.)

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON.

ABBREVIATED REGULATIONS.

One volume can be taken at a time from the Lower Hall, and one from the Upper Hall.

Books can be kept out 14 days.

A fine of 3 cents for each imperial octavo, or larger volume, and 2 cents for each smaller volume, will be incurred for each day a book is detained more than 14 days.

Any book detained more than a week beyond the time limited, will be sent for at the expense of the delinquent.

No book is to be lent out of the household of the borrower.

The Library hours for the delivery and return of books are from 10 o'clock, A. M., to 8 o'clock, P. M., in the Lower Hall; and from 10 o'clock, A. M., until one half hour before sunset in the Upper Hall.

Every book must, under penalty of one dollar, be returned to the Library at such time in October as shall be publicly announced.

No book belonging to the Upper Library, can be given out from the Lower Hall, nor returned there; nor can any book, belonging to the Lower Library be delivered from, or received in, the Upper Hall.